Altyazı'nın

GAYRİ RESMİ ve RESİMLİ

Türkiye Sinema Sözlüğü

150. ÖZEL SAYI

HAZİRAN-EYLÜL 2015 15TL
ISSN 2146-023X
9 772146 023007 02

Altyazı'nın

GAYRİ RESMİ ve RESİMLİ

Türkiye Sinema Sözlüğü

Sen Yeter Ki

EĞLEN

ÖDÜLLENDİRMESİ

- KonserVe'den -

KonserVe Nedir?

Bir uygulama, bir takvim, bir konser bileti?

KonserVe bunların hepsi ve daha fazlasıdır. KonserVe'yi telefonuna indirirsin; etkinliklere gider, puan biriktirir, biriktirdiğin puanlarla çeşit çeşit ödülden sana en uygun olanı seçersin!

App Store | Google play

KONSERVE

EDİTÖRLER
Senem Aytaç, Zeynep Dadak, Övgü Gökçe, Berke Göl, Gözde Onaran, Aslı Özgen Tuncer, Fırat Yücel

YAYIN KURULU
Senem Aytaç, Abbas Bozkurt, Ayça Çiftçi, Zeynep Dadak, Övgü Gökçe, Berke Göl, Enis Köstepen, Gözde Onaran, Nadir Öperli, Aslı Özgen Tuncer, Ali Deniz Şensöz, Fırat Yücel

İDARİ KOORDİNATÖR
Ali Deniz Şensöz

GRAFİK TASARIM
Ahmet M. Öğüt

DÜZELTİ
Aslı Özgen Tuncer

İLÜSTRASYON
Zehra Derya Koç, Mehmet Uluşahin

STAJYERLER
Aslı Ildır, Didem Uğurlu

TEŞEKKÜRLER
Mehmet Hakan Aytaç, BÜVAK (Haşim Bayraktutar, Canan Özdemir, Birsen Özkan, Aynur Özmen), Yıldıray Çınar, Başak Emre, Selim Eyüboğlu, Arslan Eroğlu, Ümit Ünal

YAYIN DANIŞMANI
Mithat Alam

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ (SORUMLU)
Nadir Öperli

İMTİYAZ SAHİBİ
Yamaç Okur

Altyazı'nın logo tasarımı Okay Karadayılar *tarafından yapılmıştır.*

REKLAM VE PAZARLAMA
Yetkin Nural
Tel: (212) 359 46 77 – 120
E-posta: yetkin@altyazi.net

BASKI-CİLT
Sena Ofset Ambalaj Matbaacılık San. ve Tic Ltd. Şti.
Litros Yolu 2.Mat. Sit. B Blok Kat:6 No:4NB7-9-11
Topkapı-İstanbul
Tel: 0212 613 38 46
Fax: 0212 613 03 21 Sertifika No: 12064

BASIM TARİHİ
Haziran 2015

DAĞITIM
Doğan Dağıtım ve Satış Pazarlama A.Ş.
ww.dpp.com.tr

ISSN 2146-023X 191804
Altyazı 150. Özel Sayı (Basılı Materyal)
İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Vakfı İktisadi İşletmesi, 2015

Altyazı Aylık Sinema Dergisi, yerel süreli bir yayındır.
Bu dergi basın meslek ilkelerine uymayı taahhüt eder.
Dergide yayınlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarlarına, reklamların sorumluluğu reklam veren firmalara aittir.

Altyazı Aylık Sinema Dergisi'nin içeriği, tamamen ya da bölümler halinde dergi yönetiminden ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

ALTYAZI AYLIK SİNEMA DERGİSİ
150. ÖZEL SAYI • 15 TL

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
Adres: Boğaziçi Üniversitesi,
Güney Kampüs, 34342,
Bebek İstanbul

Tel: (212) 359 46 77 / 359 46 78
Faks: (212) 359 66 91
E-Posta: altyazi@altyazi.net
İnternet Sitesi: www.altyazi.net
Facebook: facebook.com/altyazidergisi
Twitter: twitter.com/altyazidergisi

KATKIDA BULUNANLAR

Mehmet Açar
Gökhan Akçura
Muhsin Akgün
Fatma Cihan Akkartal
Gülengül Altıntaş
Savaş Arslan
Tunca Arslan
Umut Tümay Arslan
Sinem Atakul
Erdem Ateş
Şenay Aydemir
Dilek Aydın
Canan Balan
Zeynep Özen Barkot
Cecile Barou
Hakkı Başgüney
Deniz Bayrakdar
Derya Bengi
Yeşim Burul
Mustafa Emin Büyükcoşkun
Cumhur Canbazoğlu
Can Candan
Cüneyt Cebenoyan
Hasan Cömert
Esra Çankaya
Özge Çelikaslan
Özde Çeliktemel
Ali Kemal Çınar
Özgür Çiçek
Atilla Dorsay
Övül Durmuşoğlu
Senem Erdine
Çiğdem Borucu Erdoğan
Nezih Erdoğan
Fırat Erdoğmuş
Murat Erşahin
Engin Ertan
Başak Ertür
Burçak Evren
Nazım Serhat Fırat
Ödül Gökçe
Julian Grainger
Ahmet Gürata
Yusuf Güven
Cemal Kafadar
Çiçek Kahraman
Ayla Kanbur
Dilek Kaya
Evrim Kaya
Erden Kıral
Ayşegül Koç
Zehra Derya Koç
Suncem Koçer
Yekta Kopan
Serdar Kökçeoğlu
Nil Kural
Aylin Kuryel
Kutlukhan Kutlu
Nazlı Eda Noyan
Sevin Okyay
Pınar Öğünç
Ceylan Özçelik
Önder Özdemir
Barış Alp Özden
Saadet Özen
Murat Özer
Kaya Özkaracalar
Çiğdem Öztürk
Özge Özyılmaz
Olkan Özyurt
Serazer Pekerman
Zeyno Pekünlü
Yusuf Pinhas
Elif Refiğ
Elif Rongen-Kaynakçı
Ali Can Sekmeç
Mehmet Kaan Sevinç
Ahmet Soner
Necati Sönmez
Belmin Söylemez
Tül Akbal Süalp
Alper Şen
Uygar Şirin
Yeşim Tabak
Pınar Tınaz
Murat Tırpan
Yücel Tunca
Müge Turan
Elif Türkölmez
Utku Uluer
Mehmet Uluşahin
Nagehan Uskan
Sula Bozis Vosporis
Burçin S. Yalçın
Tolga Yalur
Deniz Yeşil
Adnan Yıldız
Sinan Yusufoğlu
Doğu Yücel
Şükran Yücel
Uğur Yüksel

Altyazı'dan 10

A-Z 17

Kaynakça ve Dizin 235

Seçilmiş Kaynakça 236

Görsel Dizin 239

Film Dizini 240

Kişi Dizini 244

Yazar Dizini 248

Sözlük Maddeleri Listesi 249

Sürprizlerle dolu on yıl!

Pera Müzesi 10 yaşında

Meşrutiyet Caddesi No.65344443 Tepebaşı · Beyoğlu · İstanbul
0212 334 99 00 · www.peramuzesi.org.tr

Elinizdeki sözlük, Altyazı'nın 150. sayısına ulaşması vesilesiyle sinemamızla ilgili bir şeyler yapma hevesinden doğdu. Türkiye'de sinemanın yüzüncü yılı tartışmalarının hemen ertesinde, henüz konuşulmamış ne çok şey olduğunu bir kez daha fark ettiğimizde, bu konulara eğilen bir özel sayının hayalini kurmaya başladık. Türkiye'de sinemayla ilgili bize değen, tarihin bilindik sayfalarına tam dahil edilmemiş, kıyıda köşede kalmış, bildiğimiz veya bildiğimizi sandığımız, hayal meyal hatırladığımız, yeniden dönüp bakmak istediğimiz şeylerden oluşan bir sözlük hazırlayabilir miydik? Biraz gayri resmî ve biraz da resimli, ansiklopedik bir sözlük... Elbette böyle bir şey ancak kolektif bir çabayla mümkün olabilirdi; daha da önemlisi, bunun zevkine ancak kalabalıklaşarak varabilirdik. Böylece sinema alanında yazıp çizen, üreten, bugüne dek Altyazı'ya katkıda bulunmuş ya da ortak platformlarda yer aldığımız, çalışmalarını takip ettiğimiz çok sayıda yazarla bu fikrimizi paylaştık. Başlangıçta sınırları belirsiz ve göz korkutucu olan bu yolun haritası, sürece dahil olan her bir yazarın katkılarıyla çizildi. Böylece, sınırlarını büyük ölçüde yazarlarının belirlediği Altyazı'nın Türkiye Sinema Sözlüğü, her yazarın kendi ilgi alanlarıyla, akademik çalışmalarıyla, kişisel deneyimleriyle ya da seçtiği anekdotlarla şekillendi. Merak ve keşif duygusuyla ve elbette heyecanla dolu, her aşamasında sürprizlerle karşılaşabildiğimiz bir süreç sonucunda, emeği geçen herkese ait ve okuyanlara yeni fikirler için ilham vereceğini umduğumuz bir derleme çıktı ortaya.

Eremya Çelebi Kömürciyan'ın 'kamera öncesi kamera'sından Sponeck Birahanesi'ndeki ilk gösterimlere uzanan, *Despina Nine*'den *Binnaz*'a sinemamızın erken dönemini kat eden, Birsen Kaya'dan Deli Yusuf'un Arabası'na Yeşilçam'ın henüz aşındırılmamış yollarında gezinen bir sözlük bu. 80'lerin ve 90'ların ruhunu bazen simgeleşmiş bir aksesuarda, bazen bir sahne ya da bilinmeyen bir detayda arayan, sinemayla kurduğumuz ilişkiyi dönüştüren güncel konulara da değinen bir sözlük. Bir tarih yazımı çabası yerine kültürel bir envanter oluşturma denemesi; 102 yazarın kişisel yorumlarıyla kaleme aldığı, birbirine referanslı 252 madde...

Elbette bu ucu bucağı olmayan fikrin gerçekleştirilmesi uzun yıllara yayılabilirdi. Hiçbir zaman tamamlanmayacağının, hep bir şeylerin eksik kalacağının farkındaydık ancak heyecanımız tazeyken, sıcağı sıcağına hayata geçirelim dedik. İstedik ki bu sözlük, Türkiye'de sinemanın tarihine bakarken biraz da yıllardır yapageldiğimiz, yaparken öğrendiğimiz hâliyle hem kolektif hem öznel bir bakış içersin, özenli araştırmalar ve arşivlere dayandığı kadar çocukluğumuza, gençliğimize, duyduğumuz hikâyelere de dokunabilsin. Bu sürece dahil olan tüm yazarlara, arşivlerini cömertçe bizimle paylaşan tüm araştırmacılara şükranlarımızı sunuyor ve baktıkça, hafızamızı harekete geçirdikçe daha da zenginleşeceğini umduğumuz bu sözlüğü zevkle okumanızı diliyoruz. ■

Tekzip, yorum, soru ve katkılarınız için sozluk@altyazi.net adresine e-posta gönderebilirsiniz.

MU•BI [mōō'bē]

Sıfat, fiil, isim.

1. En iyi filmleri nerede ve ne zaman isterseniz izleyebileceğiniz, keşfedebileceğiniz ve paylaşabileceğiniz online bir sinema.

2. Zamana meydan okuyan klasikler, bağımlılık yaratan kültler ve ödüllü festival filmlerinden özenle seçilmiş bir koleksiyon.

3. Tüm dünyada 7 buçuk milyon sinemaseverden oluşan dev bir aile.

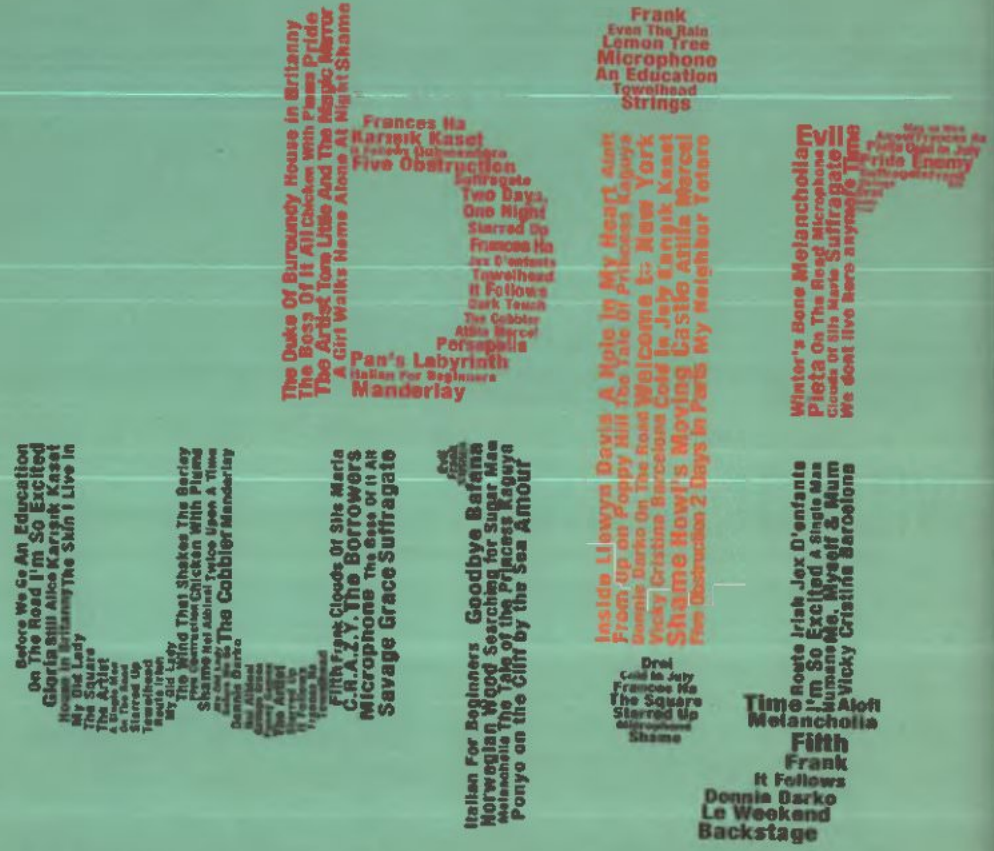
4. Nijerya'da bir şehir.

NEREDEN İZLEYEBİLİRSİN?

MUBI

Görsel, kısa bir süre önce MUBI Türkiye'de gösterilen Sürü'nün Sırrı adlı filmden alınmıştır. Bu film şu anda gösterimde değil ama başka nefis filmler sizi bekliyor.

ORTAK TUTKUMUZ SİNEMA



/birfilm

/birfilm

/birfilm1

EN SEVDİĞİNİZ
OYUNCULAR,
EN SEVDİĞİNİZ
YÖNETMENLERİN
EN İYİ FİLMLERİNDE
EVİNİZDE
BEYAZ BANT
AŞK
ŞATO
YEDİNCİ KITA
CHAPLIN
THE KID
THE GREAT DICTATOR
THE GOLD RUSH
MODERN TIMES
CITY LIGHTS
HOLLYWOOD
YÜRÜYEN ŞATO
KIRMIZI KANATLAR
KIKI
TOTORO
GÖKTEKİ KALE
GEÇMİŞ
FERAHFEZA
ADALET İÇİN
UMUDUN PEŞİNDE
JOE
Paris'te Bir Hafta Sonu
FRANK
KÖKSÜZ
YÜKSEK RİSK
VECİDE
LOCKE
Sevgilinin Ardından
İNCE BUZ KARA KÖMÜR
GECE PLANI
ÖZÜR DİLERİM
DÜŞ ve GERÇEK
TEMMUZ SOĞUĞU
MAVİ DALGA
HAFTA SONU
ATTILA MARCEL
BEN KENDİM ve ANNEM
SON ŞANS
20000 DAYS on EARTH
NEW YORK'A HOŞGELDİNİZ
KARDA BİR BEYAZ KUŞ
DÖNÜŞ
annemin şarkısı
BİRE BİR
Aşk ve Tutku
YILDIZ HARİTASI
KUMUN TADI
Hayatın Kendisi
LEVIATHAN
Hayatımın Şansı
ÇÖLDEKİ İZLER
bir film

ŞOFÖRSÜN DEDİLER KIZ VERMEDİLER. YOU TALKING TO ME? HEEEEERE'S JOHNNY! BENİM OLACAK FISTIK, BİNİCEM ÜSTÜNE YURUCAM KIRBACI YURUCAM KIRBACI. SAY HELLO TO MY LITTLE FRIEND! KOCAM OLAMADIN AMA UŞAĞIM OLDUN. I'M GONNA MAKE HIM AN OFFER HE CAN'T REFUSE. HERE'S LOOKING AT YOU, KID. MAY THE FORCE BE WITH YOU. I LOVE THE SMELL OF NAPALM IN THE MORNING. YOU CAN'T HANDLE THE TRUTH! I'LL BE BACK. GENTLEMEN, YOU CAN'T FIGHT IN HERE! TÜKÜR BABANIN SURATINA. THIS IS THE WAR ROOM! I SEE DEAD PEOPLE. FORGET IT, JAKE, IT'S CHINATOWN. TOTO, I'VE A FEELING WE'RE NOT IN KANSAS ANYMORE. PLAY IT, SAM. PLAY 'AS TIME GOES BY.' ÇİÇEĞİN ÖZÜNE BİR ARI KONACAK... BELKİ... BELKİ O ARI BEN OLACAĞIM. NOBODY PUTS BABY IN A CORNER. LA-DEE-DA, LA-DEE-DA. MY PRECIOUSSSSS. NE KARAKOLU MEMUR BEY, DÜĞÜNE, DÜĞÜNE! THE FIRST RULE OF FIGHT CLUB IS YOU DO NOT TALK ABOUT FIGHT CLUB. SALLY, I THINK I'LL BUY THE FLOWERS MYSELF. ROSEBUD. ELİ ELİME DEĞDİ, SICACIKTI. FRANKLY, MY DEAR, I DON'T GIVE A DAMN. I'M SORRY, DAVE. I'M AFRAID I CAN'T DO THAT. IF YOU DELIBERATELY SABOTAGE MY BAND, I WILL GUT YOU LIKE A PIG. SENİ HİÇ SEVMİYORUM SÜT OĞLAN. GOOD MORNING, AND IN CASE I DON'T SEE YA, GOOD AFTERNOON, GOOD EVENING, AND GOOD NIGHT! ALLAHIM KÖR ET BENİ! MRS. ROBINSON, YOU'RE TRYING TO SEDUCE ME, AREN'T YOU? CARPE DIEM. SEIZE THE DAY, BOYS. MAKE YOUR LIVES EXTRAORDINARY. LİMON! SİRKE! YÜRÜYÜN SEFEROĞULLARI. SALDIRIN TELLİOĞULLARI. YOU'RE GONNA NEED A BIGGER BOAT. A BOY'S BEST FRIEND IS HIS MOTHER. TO INFINITY... AND BEYOND. SIR YES SIR! O KURMADAN BU KURMAYA ÇİRKEF SIÇRAMIŞ. CHOOSE LIFE. CHOOSE A JOB. CHOOSE A CAREER. CHOOSE A FAMILY. CHOOSE A FUCKING BIG TELEVISION.

SİZİN FİLMİNİZİN DE REPLİKLERİ HATIRLANACAK.

PAZ
FİLM AJANSI

PAZ Film Ajansı, filminizin hikayesini anlar ve izleyiciye anlatmanın en iyi yolunu

pazfilmajansi.com

/PAZfilmajansi

KARİYO & ABABAY VAKFI

B

BAŞKA SİNEMA: Başka sinema bir film festivali değildir. Yılın belli zamanlarında, bazı sinema salonlarında gerçekleşmez. Başka Sinema, her gün festival filmleri seyredeceğiniz, yıl boyunca festival havasını yaşayacağınız bir... Nedir? Harika filmler oynatan sinema salonlarının toplamıdır!

Başka Sinema'da neler gösterilir? Bu ödüllü yerli bir film de olabilir, hiçbir yerde seyredemeyeceğiniz bir belgesel de, Jim Jarmush'un son filmi de... Başka Sinema'nın en güzel yanı; canınız ne zaman sinemaya gitmek isterse istesin, mutlaka iyi bir filme denk gelmeniz. Çok seyretmek istediğiniz bir filmi kaçırdınız diyelim, o filmi başka bir gün, tekrar salonlarımızda yakalama şansınız da var. Başka Sinema... Daha ne diyebiliriz;

bize her gün festival!

Her gün bağımsız filmler izleyebileceğiniz

BAŞKA SİNEMA salonları:

Akmerkez Capitol Spectrum
Başakşehir Cinetech Mall of İstanbul
Beyoğlu Beyoğlu
Beyoğlu Fransız Kültür Merkezi YENİ SALON
Beyoğlu Pera Sineması
Bilgi Üniversitesi SİNEBU YENİ SALON
Cevahir Akmerkez Cinema Pink
Diyarbakır Cinetech Torium
Kadıköy Moda Sahnesi / Sinema
Kadıköy Rexx
Levent Metro City Cinema Pink
Ankara Büyülü Fener Kızılay
Bursa Cinetech Korupark
Eskişehir Kanatlı Cinema Pink
İzmir Karaca Sineması
Mardin SineMardin YENİ SALON

www.baskasinema.com

foursquare

BAŞKA SİNEMA

Altyazı · Mall of İstanbul · ZERO · uniFrance films · EURIMAGES

A-Z

55

A

Adileşmek Mecazi anlamda, şaka yollu, Yeşilçam senaryosu yazmak. Bülent Oran (1923-2004) 1950'lerden 80'li yıllara kadar yüzlerce popüler filmin senaryosuna imza attı. Tatlı dilli, güler yüzlü bir entelektüeldi. Tek bedefinin "ticari senaryolar" yazmak olduğunu söyler, salon dolduğu müddetçe eleştirilere aldırmazdı. Bir söyleşisinde şöyle diyordu: "Ben senaryolarımı kötü ve yanlış konular bile olsa hep inanarak yazdım. Sevdim ve utanmadım. Böyle diyorum ama 'sevdiğiniz senaryolardan bir-ikisinin adını söyler misiniz' dediklerinde, yanıtım genellikle 'isimlerini hatırlamıyorum' oluyor. Bu sanırım hatırlayamamak değil, bilinçaltı bir utanç." Gazeteci Arda Uskan da bu zarif İstanbul beyefendisinin yetiştirdiği talebelerden biriydi. Arda Uskan anlatmıştı: 80'li yıllarda Arda Uskan ile Bülent Oran bir gazete için birlikte fotoroman işi alırlar. Diyalogları da birlikte hazırlayacaklardır. Oturmuş çalışırlarken, Bülent Bey, Arda Uskan'a döner ve bütün nezaketiyle şöyle der: "Ardacığım, lütfen biraz daha adileşelim." ***Derya Bengi***
BKZ. Mantıksızlığın Mantığı

Afiş Ressamları Film afişi, tıpkı bir DVD gibi, filme "sahip olmanın", onun yarattığı dünyayı korumanın var olan en dokunulabilir kanıtlarından biridir. Bir arzu nesnesi, koleksiyon parçasıdır. Bu afişlere hayat veren eskinin afiş ressamı bugünün grafik tasarımcısı, ilüstrasyon ve reklam grafiği konusundaki deneyimlerini dönemin ruhu, stili ve teknolojisi ile harmanlayarak ve filmin içeriğini de katarak bize filmin bir portresini çizmiş olur. Film afişi tarihimize baktığımız zaman, bu tarihin emektarları arasında Celâl Esad Arseven (1875-1971), Kenan Temizan (1895-1953), Münif Fehim Özarman (1899-1983), henüz gün yüzü görmeyen afişlere sahip Rifat Cevdet Akçiz (1900-1974), Mithat Özar (1902-1941?), H. Mithat Ağakay (1902-1977), Tarık Uzmen (1907-1986), Sururi Gümen (1920-2000), Selçuk Önal (1923-1977), Firuz Aşkın (1924-2011), Gevher R. Bozkurt (1926-2008), Mehmet Tekdal (1926?-?), Remzi Töremen (1927), Bedri Koraman (1928-2015), Çetin A. Özkırım (1930-1996), Mehmet Bal (1930), Mengü Ertel (1931-2000), Rauf Alazan (1931-2006), Vâlâ Somalı (1931), Oral Orhon (1932-1989), Sait Maden (1932-2013), İbrahim Enez (1933), Cemal Dündar (1937-2004), M. Erol Ağakay (1939), Kemal Borteçin (1939-2005), Turgay Betil (1940-1992), Sadi Pektaş (1943), Ertuğrul Edirne (1954), Hakkı Mısırlıoğlu (1957), Ömer Muz (1957), Emrah Yücel (1968) ve yakın zaman temsilcilerinden Ali Doğramacı (1978) sayılabilir. Bu tasarımcıların afişleri tamamıyla elde üretilmiş ilüstrasyonlar ve tipografik öğelerden fotoğraf ağırlıklı afişlere ve günümüzde dijital uygulamalarla oluşturulmuş

SOL SAYFADA
Ölür Müsün, Öldürür Müsün (1972) için Erol Ağakay'ın eskizi

A

tasarımlara evrilmiştir. Pek çok kadın tasarımcının olduğu Türkiye'de film afişi tasarımcıları arasında bir tek kadının bulunmaması ya da adının anılmaması düşündürücüdür. ***Nazlı Eda Noyan***
bkz. Star (Satar) Afişleri

Üstte
Devlerin Aşkı

Ağlayan Jönler Yeşilçam'ın sınırları kalın çizgilerle çizilmiş cinsiyet rollerinin en belirgin olduğu alan erkeklik tezahürü olsa da ara sıra karşımıza çıkan ironik bir gri bölge de mevcuttur. Kadir İnanır, Kartal Tibet, Cüneyt Arkın, Fikret Hakan gibi jönler üzerinden temsil edilen bu erkeklik anlayışında karakterler babayiğit, dürüst, duygularını göstermeyen, sevgilisinin mutlak aidiyetini bekleyen, her daim mağrur, prensiplerine sıkı sıkıya bağlı ve kendinden ödün vermeyen erkekler olarak yansır perdeye. Çoğu Yeşilçam filminde, özellikle kadın başkarakterin ait olduğu sınıftan kurtulmaya çalışması ve güzelliğini ya da şarkı söyleme yeteneğini bunun için bir araç olarak kullanması, filmlerin merkezindeki aşk hikâyesinin karşısına çıkan en büyük engel yahut dönüştürücü etken olur. Osman F. Seden imzalı *Devlerin Aşkı*'nda (1976) Kadir İnanır'ın başına geldiği gibi sevgilisi kendisini daha iyi bir hayat için terk ettiğinde ya da Metin Erksan'ın *Dağlar Kızı Reyhan*'ında (1969) Kartal Tibet'in yaşadığı gibi bir dizi yanlış anlama sonucu, sevgilisinin onunla mütevazı bir hayattansa şöhret ve parayı tercih ettiğini düşündüğünde, erkek karakterlerde bir dönüşüm başlar. Artık mutlak sevgi ve bağlılıklarını bekledikleri sevgililerini başka bir sınıfın dünyasına kaptırmış, yenik erkekler olmuşlardır. Aslında hiç de şikayetçi olmadıkları "fakir ve gururlu" sınıflarından, sevgilileriyle yüzleşmek ya da onlara bir ders vermek için kurtulmaları gerekir. Gururu incinen erkekler bunu asla dışarıya açık etmez ama sevgililerinin büyük boy resimlerini ya da onlara yazdıkları veda mektuplarını her nasılsa koca posterlere dönüştürüp, kendileri de sınıf atlayarak alacakları intikam duygularını bilesin diye evlerinin gizli köşelerine asarlar. Bu filmlerdeki en büyük ironi, bu mağrur genç adamların herkesten sakındıkları gözyaşlarını, sevdikleri kadınların fotoğraf'ya da mektuplarının karşısında ilk yalnız kaldıkları anda akıtmalarıdır. Bu sahnelerde, erkekler filmin dünyasından kimse bilmese de, seyirciyle paylaştıkları sınıfsal bir kolektif yenilgi hissiyle ilgili içlerini dökerler sanki. Bilinçlerimize duvardaki kocaman kadın fotoğraflarıyla kazınmış filmlerde gözümüzün içine baka baka ağlayan, hüzünlenen jönler, Yeşilçam'ın genelde siyah beyaz olan toplumsal cinsiyet temsillerindeki gri alanı da gözler önüne serer. ***Dilek Aydın***

Ahmet Saygılı Cannes Film Festivali'nde gösterilebilmesi için *Umut*'u (1970) yurtdışına kaçıran işçinin adı. *Umut*'un gösterim serüveni oldukça uzun ve meşakkatlidir. İlk olarak, dönemin 1961 Anayasası'na aykırı Sansür Nizamnamesi'ne göre, Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından 24 Eylül 1970 tarihinde verilen bir kararla, halka gösterilmesi ve yurtdışına çıkarılması sakıncalı bulunur. Filmin sakıncaları açıklayan on maddelik karardan bir-iki örnek vermek gerekirse: "3. Atını kaybeden Güney önceden yanlarında çalıştığı üç zenginin evine girmesi (Yardım için) evlerin ve için-

dekilerin dekor ve zenginlikleri, tavır ve hareketleri, konuşmaları teferruatlı olarak senaryoda belirtilmemiş, senaryoda yanlarına gittiği netice alamadığı şeklinde belirtilmiş, halbuki filmde zengin ve fakir hali en iyi şekilde canlandırılmış bu şekilde filmin esas konusu zengin ve fakir ayrımı yapılmıştır. (...) 8. Hocayla sabah namazı, Güneş doğarken kıldırılmakta ve bu rolle ibadetle alay edilmektedir. Dinimizde Güneş doğarken namaz kılınmaz." Kararın bir de 'Muhalif Şerhi' bulunmakta ve muhalif üyelerin imzasıyla, kimi sahneleri sansürlendiği takdirde filmin gösterimindeki sakıncaların ortadan kalkacağı belirtilmektedir. Yılmaz Güney ve yapımcısı Abdurrahman Keskiner elbette davayı bırakmaz ve Danıştay'a taşırlar. Danıştay, daha ilk celsede, dava bitene kadar yürütmeyi durdurma kararı verir. Bu esnada da *Umut*, Adana Altın Koza Film Yarışması'nda en iyi film, yönetmen, senaryo, erkek oyuncu ve görüntü ödüllerini kazanır. Yılmaz Güney, bu haklı başarılarının üzerine filmi Cannes'a göndermeyi kafasına koyar. Danıştay'ın kararına dayanarak Emniyet Müdürlüğü'ne müracaat eder fakat bir cevap alamaz. Tam bu sırada ise, Danıştay filmin üzerindeki sansür kararını toptan iptal eder ve *Umut*'un özgürce gösterilebilmesinin önü, yüksek mahkeme kararı ve oybirliğiyle açılmış olur. Fakat tahmin edilebileceği üzere, bu hikâye bu türden bir mutlu sonla bitmez. Savcılık, 6 Ekim 1971 tarihinde, bu kez 4. Ağır Ceza Mahkemesi'ne başvuracak ve Yılmaz Bütün hakkında (belgelerde soyadı olan 'Pütün' değil de 'Bütün (Güney)' yazması da ayrıca dikkate değer) Gümrük Kanunu'na aykırı şekilde filmi yurtdışına ihraç ettiği için 'toplu kaçakçılık'tan dava açacaktır. Dava görülmeye başlandıktan beş ay sonra ise Güney çalıştığı film setinden, Sıkıyönetim emriyle ve bu kez de siyasal bir suç işlediği savıyla tutuklanarak cezaevine konacaktır. Hatta, Ağır Ceza Mahkemesi, Güney'in mahkemeye gelmesi için Sıkıyönetim Komutanlığı'na dilekçe yazacak ve her iki mahkeme de uzun süre devam edecektir. *Umut* üzerindeki kaçakçılık davası, filmin sansürlenmesinin üzerinden üç yıl geçtikten sonra sonuçlanacak ve nihayet Yılmaz Güney ile Abdurrahman Keskiner beraat edeceklerdir.
İşte bütün bu dava(lar) sürecinde, gümrükten çıkış muamelesi yapılmamış olan filmin yurtdışına çıkmasını fiilen sağlayan kişinin adı –eğer mahkeme belgelerinde bir yanlışlık yok ise– Ahmet Saygılı'dır. Tuncel Kurtiz ve Arif Keskiner'in çeşitli söyleşilerinde dile getirdikleri "bir hamala 1000 lira vererek" filmi Cannes'a kaçırdıklarını anlattıkları anekdotlardaki hamalın adı. ***Senem Aytaç***

exc. Umut'ta Bakış

Akışkan Kadrajlar Su üzerinde çekilmenin getirdiği akışkan bir estetiğe sahip, uzun plan *traveling*'lere verilebilecek isim. Bu planlarda suyun usul hareketleri kadraja girip çıkan görüntülerin de estetiğini belirler, kadrajdaki görüntü de tıpkı kameranın altından akan sular gibi akıp gider. İstanbul'un ilk filme alınışı, sinema tarihindeki en güzel akışkan kadrajlardan birinin üretilmesini sağlar. Lumière Kardeşlerin operatörlerinden Alexandre Promio 1896 yılında Ortadoğu illeri üzerinden İstanbul'a gelerek kenti ilk filme alanlardan biri olur. Promio, kamerasını Haliç üzerinde ilerleyen bir kayığa yerleştirerek İstanbul'un sular üzerinden kaydettiği görüntüleri ile sinema tarihindeki ilk 'akışkan kadraj'lardan birini gerçekleştirir. Kenti ortadan ikiye bölen bu suların akışkanlığı, Lumière operatörü Promio'ya, kamerasını da bu sular gibi hareket ettirmek üzere bir ilham vermiş gibi görünmektedir.

Promio'nun sular üzerinden İstanbul'un kıyılarını filme alışı, daha sonraları birçok filmde de yankılanır. Alain Robbe-Grillet'nin sürreal romanı *Ölümsüz Kadın*'da (*L'immortelle*, 1963) Boğaz'da ilerleyen bir vapurdan "su kıyısındaki kırılgan yapılar, kartpostallardaki güzel şark, stükko fasatlar" görülür. Boğazdan akan sular, ekrandan akan görüntüler, ses bandından akan hatıralar bir olur, birbirini yankılar. Bir başka benzer sahne, Atıf Yılmaz imzalı *Ah Güzel İstanbul*'un (1966) jenerik görüntüleridir. Boğazdan çekilen görüntülerde kırılgan ahşap evler, göğe mağrur yükselen minareler, ağlarını çeken balıkçılar ve vapurlar vardır. Kentle hep özdeşleştirilen hüzün ve melankoli hissinin kaynağı tam da budur: Roma, Bizans ve Osmanlı gibi yitip gitmiş büyük imparatorlukların ihtişamı sönmüş izleri ile yükselen gökdelenlerin, fakir ve ücra mahallelerin, beton blokların bir aradalığı... Safi turistik bir 'imaj'a hapsolmuş kentin, kentlilerden çalınan ruhu... Belki de sinema, kentin bu kayıp ruhunu yeniden deneyimlemenin, o hatırayı yeniden yaşamanın ve şimdiki zamana taşımanın mümkün olduğu tek yerdir. Akışkan kadrajların ele avuca sığmayan seyyal yahut seyyar estetiği, hiçbir zaman zapt edilemeyen şimdiki zamanı, şimdiki zamanın içinde mestur kayıp zamanı aktarmak, keşfetmek, saklamak, yeniden yazmak, özgürleştirmek için en münasip mecra oluverir. ***Aslı Özgen Tuncer***

Al Gözüm Seyreyle 'Canlı fotoğraflar', 'nevîcat resimler' ya da 'panorama' olarak bilinen stereoskop ve kinematoskop gibi aygıtların gösterimini yapan kişinin kullandığı bir söz. Sinemanın öncüsü sayılan ve tahta bir kutudan oluşan bu aygıtlarda, stereoskopik resimler ya da kopuk film parçaları gösterilmekteydi. Türkiye'de İkinci Dünya Savaşı yıllarına değin rastlanan bu aygıtları kullanan kişiye de 'algözümcü' adı verilirdi. Malik Aksel'e göre stereoskopa yeni bir resim koyan gösterimci şöyle açıklamalarda bulunurdu: "Al gözüm seyreyle buna derler Bağdat Caddesi / Ana gibi yâr olmaz Bağdad gibi diyar olmaz." Sırasını ezberlediği resimlere nâme ile uygun sözler söyleyen algözümcü, gösterimini genellikle erotik bir kadın resmi ile bitirip bu güzelin seyredenin rüyasına girmesini dilerdi. Söz konusu nâme, geniş kesimlerin belleğine Yaşar Kemal'in 'Al Gözüm Seyreyle Salih' (1976) romanı ile Işıl Özgentürk'ün bu romandan esinle Cumhuriyet gazetesindeki köşesine koyduğu 'Al Gözüm Seyreyle' başlığıyla yerleşmiştir. ***Ahmet Gürata***

ÜSTTE
Süt Kardeşler

Ali Şen Türkiye sinemasında sürekli aynı temsili canlandırmanın nasip olduğu oyunculardan biridir Ali Şen. Genellikle taşrada yaşayan ya da büyük şehre göç etmiş karakterlere hayat vermiştir. Köyde ise köyün muhtarı ya da ağasıdır Ali Şen, şehirde ise tüccar, müteahhit ya da esnaf. Bütün bu karakterlerin ortak özelliği paragöz olmaları, her şeyi kendi çıkarlarına göre halletmeye çalışmalarıdır. Bu karakter için 'kötü' diyemeyiz belki ama 'kötücül'dür. Kötücüllüğü belirleyen şey ise sermaye ile kurduğu ilişkidir daha çok. Örneğin *Süt Kardeşler*'de (1976) mirasa konarak zengin olma hayalleri kurar. Ama 'Ali Şen'in bütün karakterlerinin tek bir filmde vücut bulduğu yapım *Ge-*

lin'dir (1973). Taşradan büyük kente gelip, kentin varoşlarında esnaf olarak ticarete başlayan Hacı İlyas Efendi işleri büyütmek ve aileyi bir arada tutmak için her türlü ticari numaranın yanı sıra feodal hukuku kullanmayı da mubah görür. Bu, Türkiye'de esnaf ve küçük sermaye gruplarının iş yapma ahlakının da bir göstergesidir aynı zamanda. Bir yandan her türlü feodal ve muhafazakâr değer ile hemhâl olan, öte yandan da kentin içinde büyümeye çalışan bu küçük sermayedarın 'büyüme hayalleri kurarken yok olmaktan korkan' ruh hâlinin en etkili temsilcisidir. Ali Şen'in karakterlerini kötücül yapan şey, o karakterin kötü bir insan olması değil, yok olmaktan duyduğu sınıfsal korkudur. ***Şenay Aydemir***

Allah Cezanı Versin Osman Bey Türkiye sinema tarihinde bir benzeri olmayan, iki ünlü yönetmenin filmlerine koydukları isimlerle birbirlerine mesaj yolladıkları söz düellosudur. Her şey Atıf Yılmaz'ın 1961 tarihli filmi *Allah Cezanı Versin Osman Bey* ile başlar. Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı ve başrolünde Orhan Günşiray'ın yer aldığı bu polisiye komedi, o yılın en başarılı filmlerinden biri olur. Ancak seyircilerin ve yönetmen/yapımcı Atıf Yılmaz'ın yüzünü güldüren *Allah Cezanı Versin Osman Bey*, başka birisinin canını çok sıkar: Aynı dönemin bir diğer gözde yönetmeni, hatta bir anlamda Yılmaz'ın rakibi olan Osman F. Seden'in... Bir iddiaya göre iki yönetmenin arası o dönemde zaten iyi değildir ve filmine koyduğu isimle Atıf Yılmaz pek de üzeri kapalı olmayacak şekilde Seden'e sataşmaktadır. Başka bir iddia ise, aslında filmde Günşiray'ın canlandırdığı Osman isimli karakterle ilişkili bu isme Seden'in alındığı yönündedir. Bu söylentilerin hangisi doğru bilemeyeceğiz ama Seden'in bir yıl sonra Yılmaz'a yine bir film adıyla cevap verdiğini biliyoruz: *Erkeklik Öldü Mü Atıf Bey?* 1962 yapımı bu filmde Seden sadece yapımcılık görevini üstlenir, yönetmen koltuğundaysa Mehmet Dinler yer almaktadır. Ahmet Tarık Tekçe tarafından canlandırılan filmin kötü adamı Atıf Bey, bir mahalledeki sinema, düğün salonu gibi tüm eğlence mekânlarını işleten ve tekel olmaya kararlı bir patrondur. Hapisten yeni çıkmış Orhan ise mahallede küçük bir kahve açarak Atıf Bey'e kafa tutar. İşin ilginci, tıpkı *Allah Cezanı Versin Osman Bey*'de olduğu gibi, *Erkeklik Öldü Mü Atıf Bey?*'de de başrolde Orhan Günşiray vardır. Film isimlerine yansıyan bu tatlı atışma ertesinde Yılmaz ve Seden'in barıştıkları söylenir, bunu da eklemekte fayda var. ***Engin Ertan***

Alp Zeki Heper Filmlerinden ziyade trajik yaşamıyla öne çıkan yitirilmiş bir avangard, henüz doğmadan ölen sürrealist sinemanın talihsiz neferi; Türkiye'de "anlaşılamayan sanatçı" mitinin en açık temsilcisi. Alp Zeki Heper, Türk sinemasının saklı bir cevherinden ziyade, hakkında dolaşan bilgiler dışında pek de fikir sahibi

olamadığımız bir muamması, ona dair söylenenleri toparlasak da bütünlüklü bir kişisel tarihe ulaşamadığımız bir bilinmeyenidir: Sami Şekeroğlu'nun deyişiyle sinema filozofları yetiştiren IDHEC'i birincilikle bitirir, Türk sinemasının ilk sürrealist filmi *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'ni (1966) çeker. Film müstehcenlik gerekçesiyle Danıştay tarafından yasaklanır. Anaakım sinemadaki üç filmlik deneyiminden sonra yönetmenliği tümüyle bırakır, ruhsal gelgitlere ve hezeyanlara düşer, bir çılgınlık nöbeti sırasında tüm resimlerini ve filmlerini yakar. Filmlerinin kimseye gösterilmemesi yönündeki vasiyeti ve yalnızlıkla son bulan hüzünlü ölümü onu bir kült dönüştürür. Hakkında yazılan kısa biyografilerde onun Hababam Sınıfı'nı çekmek isteyip yine sansürle karşılaştığı, Haldun Dormen, Müşfik Kenter ve Vedat Türkali gibi isimlerle birlikte kısa ömürlü Prodüksiyon 13 adlı bir yapım şirketi kurduğu, mistisizme yöneldiği, ilk İslamcı filmi kendisine mal ettiği gibi kimi ayrıntılar saklıdır. Peki tüm bu ansiklopedik bilginin içinde konuşulmayı bekleyen öznel hikâye nerededir? Galatasaray Lisesi'nde sahneye koyduğu 'Kral Übü'nün Avignon Tiyatro Festivali'ne kabulü, yurtdışında gördüğü sinema eğitimini dereceyle bitirmesi, *Bir Kadın* (1963) ile *Şafak* (1962) isimli deneysel filmlerinin aldığı ödüller, akabinde bir başarı hikâyesinin geleceğini duyursa da, Türkiye'ye dönmesiyle hayatının hızla inişe geçmesi bize bir şeyler söylemez mi? Dönemin ilerici avangard akımlarından, ama en çok da Buñuel'den etkilenen Heper'in sinema deneyi, bilindik ifadesiyle hem çok erkendir hem de gecikmiş. Sürrealizmin dert edindiği özgürlük temasının izini sürmesi, ensest gibi mayınlı alanlarda gezinme cesareti göstermesi, erken –ama daha oturaklı anlatılar kuran Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi sinemacıların olduğu yerde gecikmiş– bir hamle. Bunu hissettiğinden olsa gerek, tutunmaya çalışır, farklı türler dener, denedikçe de savrulur. Fazla Batılı bulunduğundan yerli konulara giriş yapar; *Karabattal'ın Acısı* (1968) ya da *Haydut* (1968) filmlerinde dönemin Anadolucu söyleminde kendine yer bulma telaşına düşmüş gibidir. Filmlerin öyküsü bu topraklara ait olsa da Heper'in bakışı yine de Batılı kalır. Görsel estetiğinin buralara yabancı düştüğünü fark ettiği her noktada başvurduğu yerlileştirme manevraları ise yalnızca tutarsız bir eklektizm üretir. Heper'inki ne orada ne burada olabilen, yersiz yurtsuz bir entelektüelin yerleşik olanı aramasının, dahil olmaya çalıştıkça dışlanmasının, giderek "kim olduğu" sorusuyla boğuşmaya varan hayal kırıklığının evrensel hikâyesine fazlasıyla yakındır. ***Zeynep Özen Barkot***

bkz. Bir Kadın

Altın Goller

1966'da İngiltere'de yapılan Dünya Futbol Şampiyonası'nı konu alan ve orijinal adı *Goal!* olan, yönetmenliğini Abidin Dino'nun Ross Devenish ile birlikte üstlendiği İngiltere yapımı uzun metrajlı belgesel. Technicolor ve Techniscope teknolojileriyle renkli çekilen bu belgesel, futbol karşılaşmasını toplumsal bir gösteri ve ritüel olarak anlatmasıyla ve Dino'nun çekimlerden önce onlarca eskiz ile belgeselin görsel tasarımını yapmış olmasıyla dikkat çekiyor. Türkiye'de de ünlü spor spikeri Halit Kıvanç'ın sesiyle Atlas Sineması'nda *Altın Goller* adıyla vizyona giren bu uzun metraj

SOL SAYFADA
Alp Zeki Meper

A

belgesel hem Dino'nun sinema alanındaki çalışmalarının önemli bir örneği, hem de bir belgeselin görsel tasarımı için yapılabilecek ön çalışmalar için muhteşem bir ilham kaynağı. Leni Riefenstahl'in Almanya yapımı *Olympia*'sıyla (1938) aynı ekolden olduğu söylenebilecek *Altın Goller*, kendisinden kırk yıl sonra yapılacak *Zidane, Bir 21. Yüzyıl Portresi*'ne (*Zidane, un Portrait du 21e Siècle*, 2006) kadar, görsel estetiği ve anlatısı açısından belki de dünyanın en ilginç spor belgeseli olmuştur. ***Can Candan***

Resim Abidin Dino'nun *Altın Goller* için çizdiği eskizlerden

Altyazı ● İzleyicinin yabancı dildeki her türlü sinema yapımı, video ve TV programını takip etmesini sağlayan yöntem. Bazen makaslanan ya da "ehlileştirilen" kelimelerle, bazen de gerilla usulü araya sıkıştırılan sloganlarla ideolojik bir aygıt olarak kullanılma hakkını saklı tutar. Çağdaş sanatta, görüntünün dilinin aksini konuşarak, ilave bir söylem alanına dönüştürüldüğü vakidir. Korsan film sektöründe ise, çevirisinin filmin önüne geçerek başlı başına bir seyirliğe dönüşmesine sıklıkla şahit olunur. ● 2001'de kurulan ve 2003'ten itibaren Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi bünyesinde yayımlanan, on dört yıldır yayın hayatına aralıksız devam eden aylık sinema dergisi.

Alüvyonik Türk Sineması 90'larda başladığı kabul edilen Yeni Türkiye Sineması'nı tanımlamak oldukça zordur. Bu yeni sinemanın kurucu yönetmenlerinden sayabileceğimiz Derviş Zaim bizzat bu sürecin ekonomik ve kültürel durumu ile ilgili yazdığı bir yazıda 'bağımsız' ya da 'Yeni Türk Sineması' terimlerinin yerine 'Alüvyonik Türk Sineması' ifadesini önerir. Altyazı'nın 78 ve 79. sayılarında yayımlanan yazısında Zaim, yeni dönemin sinemacılarının alüvyonlar gibi aynı yöne aktığını, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürüp, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip, bazense ayrıldıklarını vurgular. Zaim aynı zamanda bu alüvyonik filmlerin küresel vitrinde kendini gösterme ve finans bulma imkânlarını irdelemiş ve tıpkı sinemanın kendisi gibi bu imkânların da çok çeşitli ve karmaşık zihinsel/ekonomik değişkenlere sahip olduğunu saptamıştır. Zaim'e göre alüvyonik sinema gelenekten, tarihten, kültürden yararlanan, ama toplumsal iktidar merkezli güç ilişkilerinin de bir

parçası olmayan, yeni estetik stratejiler kullanan diyalojik bir tavır sergilediği takdirde sinemamız daha sağlam ve özgün bir hâle gelebilir. ***Murat Tırpan***

Ama Arkadaşlar İyidir

Tabutta Röveşata'nın (1996) saf hırsızı Mahsun Süpertitiz'in unutulmaz repliği. Dilden dile dolaşarak asıl anlamını yitirse de günümüzde dost meclislerinde halen kullanılır. Mahsun'un karakterini tek bir cümleye sığdıran bir repliktir aslen. Onun iyi niyetinden başına gelenleri, başına ne gelse yine değişmeyeceğini anlatır. Hisar'da kayıkhanede, Osmanlı'dan kalma dev topların içinde ya da işte nerde bir oyuk bulursa orada kıvrılıp geceyi geçiren bir evsizdir Mahsun. Oto hırsızlığı yaparak üç beş kuruş kazanmaya çalışır ama pek becerikli değildir. Etraftakilerin yardımıyla yaşar. "Çıkma ekmek var mı" sözünü pek çoklarımıza o öğretmiştir. Yeşilçam'ın "fakir ama haysiyetli" karakterlerinden fersah fersah uzakta bir dünya kurar Derviş Zaim Mahsun'un etrafında. Bu dünyadakilerin hayatı ne bir adım öteye ne de bir adım geriye gider. En fazla hava şartları değişir; sıcak soğuğa, soğuk sıcağa döner. Kayıkhanedeki gececiler, kahvehanedeki umutsuzlar, bazen kaybettikleri yoldaşlarının mezarına gidip şarapla son görevlerini yerine getirecek kadar teklifsiz bazen de kendilerinden daha kaybeden birini bulunca ezecek kadar merhametsiz olur, olmak zorunda kalır. Kayığın içine soğuk vurunca herkes kendini kurtarmaya bakar. Bunu öğrenemeyen bir bizim Mahsun'dur. Kışın güçbela kalacak bir oda bulduğunda, bu sefer de onun gibi başka bir yersiz yurtsuza denk gelir. Kahvehanede hela işlerine bakan Mahsun'un karşısına geçip gözlerini süzerek, "sana gıpta ediyorum, bazen diyorum benim de böyle bi yerim olsa, arada şey etsem" deyince yabancı bir kadın, yelkenleri suya indirir Mahsun. Anahtarını verir hayatında ilk kez bulduğu sıcak odanın. "Arkadaşlarını da getirebilirsin, ama getirmezsen daha iyi olur" der. Hangi arkadaşların oraya geleceğini o bile sezmiştir ya, bir şey diyemez Mahsun Süpertitiz. Arkadaşlar iyidir. Sonrası malum, yine sokağa atılır. Tavuskuşunun peşinden koşmaya başlar... Ahmet Uğurlu'nun sürekli başı eğik, hayata karşı el pençe divan, gözlerinden ürkeklik saçan karakteri, Derviş Zaim'in basit ama vurucu senaryosu ve küçücük bir ekiple, eşten dosttan bulup buluşturulanlarla çekilen filmin bağımsız ruhu, pek çoklarına göre, Yeni Türkiye Sineması diye ayırt ettiğimiz dönemin de fitilini ateşlemiştir. Mahsun Süpertitiz'in öyküsü, Hisar civarında yaşamış hakiki bir derbedere dayanır. Onunla omuz omuza verip ucuz şarabın yanına çıkma ekmeği katık edenler, birlikte geceleri sahil kenarında ateş yakıp ısınanlar da filmin çekimlerinin bir ucundan tutmuş, öyküye karakterini vermiştir. Mahsun Süpertitiz'in bahsettiği arkadaşlar onlardır bir yandan da. ***Abbas Bozkurt***

Amortisman Filmleri

Yıl sonlarına doğru yapımcıların, vergi vermemek için kısa sürede çektirdikleri filmler. 1960'lar-

Üstte Tabutta Röveşata

da, yıl içinde piyasaya sürdükleri filmlerle belirli bir hasılat sağlayan yapımcılar, bu hasılat üzerinden vergi vermek yerine, matrahlarını düşürmek ya da zarar durumuna geçmek için bu yola başvuruyorlardı. Buna göre, kasım ve aralık aylarında on beş-yirmi gün gibi kısa bir sürede borç alınarak çekilen filmler, yıl sonuna kadar vizyona giremediği için hasılat sağlayamamış görünmektedir. Vergi beyannamesinde zarar hanesinde görünen bu filmler, sonraki yıllarda maliyetlerini 'amorti' etmektedirler. Ancak, yapımcılar sonraki yıllarda aynı taktiğe başvurarak vergi matrahlarını düşük göstermektedirler. Bazı yorumculara göre o yıllarda kimi zaman aynı yaratıcı kadroyla iç içe rekor sayıda film çekilmesinin altında yatan nedenlerden biri de amortisman filmleri aracılığıyla vergi yükünden kurtulma çabasıdır. *Ahmet Gürata*
exz. Anadolu İşi Film

Anadolu İşi Film Yeşilçam'ın Anadolu'su hiçbir zaman tek bir Anadolu değildi. Yeşilçam döneminde Türkiye, İstanbul'daki merkez yanında İzmir, Adana, Ankara, Samsun ve Zonguldak merkezli dağıtım bölgelerine ayrılmış olsa da, değişmeyen bir ayrım vardı: İstanbul (Avrupa) ve Anadolu'ya dair farklı söylemler. Sözgelimi Yeşilçam yapımcılarının geliştirdiği "Anadolu işi film" yapma nosyonu Anadolu'daki seyircilerin yerli filmlere olan ilgisinden yararlanmaya yönelik bir stratejiydi. Ucuza mal edilen bu filmlerle amortisman çabuk gerçekleşiyor ve yapımcılara seri üretim olanağı tanıyordu. Filmlerde ise göbek havalarından müzisyenlere, avantürden dinselliğe ve aşk acısı bulamaçlı gözyaşlarına kadar pek çok unsura yer açılıyordu. Ahmet Tarık Tekçe 1961'de Artist Yıllığı'ndaki yazısında bu konuya şöyle işaret ediyor: "Kendine münhasır bir edebiyatın ben, sinemayı kalkındıracağına kaniim. Bizde divan şairleri Anadolu'yu unutup nasıl ki edebiyatı saray malı yapmışlar. Sinemacılığımız da bu işi tam zıt bir zaviyeden ele almış. Bu sefer konularda Anadolu düşünülmüş, aydınların zevki unutulmuş. Bugüne kadar bu tempo üzerinden yürünüp gidilmiş. Zaten kederi ve ağlamayı seven bir milletizdir. Böyle bol gözyaşlı filmlerin seyircisi hazırlanmış. Bir buçuk saatlik film boyunca sinema koltuklarından hıçkırık sesleri yükselmiyor mu? Anlayınız ki, film yattı! Gerçi yapımcılar da sentimental konular işlemiyor değiller. Fakat, öylesine samimi bir üslupla anlatıyorlar ki bu konularda onlarda hayat ve gerçek dışı bir pasaj dahi bulmak mümkün olmuyor." Ahmet Tarık Tekçe, her ne kadar Yeşilçam'ın hayata ve gerçeğe dair olduğunu söylese de, yine de bu sinemadan memnuniyetsizliğini belirterek, Türk yazarlarını Yeşilçam'ı kurtarmaya, "orijinal... beşeri ve haysiyetli konularda" yazmaya davet ediyor. Ancak bu gibi eserler rağbet görürse "şu garip Anadolu manisinden" kurtulmanın mümkün olabileceğini söylüyor.

Altyazı

Benzer şekilde Orhan Kuyucaklı da 1961'de Artist dergisinde yayımlanan yazısında, hayal ettiği Anadolu'ya inanmak isteyerek şöyle yazıyordu: "'Bu film tutar' 'Anadolu böyle film istiyor' 'İş filmi başka sanat filmi başkadır' diyenlere geçen yıl da rastlamak mümkündü. Fakat ileri giden, ileri gitmek çabasında olan milletler gibi, hakiki sanat, bu gibi çıkmazlara saplananları, alışılmış, başarılı sanılmış kalıpları kıramayanları eleyip gerilerde bırakacaktı. Çünkü Anadolu uyanmıştı; uyanmaktaydı." Elbet bu karşıtlık kültürel iklimleri farklı iki bölgeden çok, bu iki bölgeye dair birtakım hayaller ve gerçekler arasında gidip gelen bazı fantezileri de barındırıyordu. Belki de, bu ayrım çarık ve rugan ayrımı gibi bir yalınlıkla da ifade edilebilirdi. Bülent Oran 1973'te Yedinci Sanat dergisine verdiği bir röportajda, sinema seyircisini çarıklı Anadolu'yla özdeşleştirerek şöyle diyor: "Seyirciye gelince, filmlerimizin *ana kişiliği* aslında ondan geliyor (...) İyi bir film elbette yapılacak bizde. İnanıyorum buna. Ama bu bir aşama, zaman ve ortam sorunudur her şeyden önce. Anadolu'da köylüye çarık yerine rugan ayakkabı satamıyorsak, alışılmış düzeni bir anda kırıp hem sanat yönü üstün hem para getirecek filmi yapmak şimdilik sanıldığı kadar kolay değil."

Peki, eğer idealdeki filmler yapılmıyorsa Anadolu işi filmler nelerdi? 1985'te Video/Sinema dergisinde yazdığı bir yazıda, Agah Özgüç'e göre Yeşilçam'ın altı devri şöyledir: "takma sakal devri, gözyaşı devri, göbek devri, hazretler devri, seks devri ve arabesk devri." Rumbadan cumbaya, striptizden hazrete giden bu mesele aslında bir karşıtlıktan çok bir ikiliği, hatta bir ikiyüzlülüğü gösteriyor. İkiliğin bir yanında çarık öte yanında rugan ayakkabı, bir yanında mâni öte yanında edebiyat konumlanırken, Anadolu işi film ise hem samimi ve gerçek, hem de kaçınılması gereken bir ticari ürün olarak konumlanıyor; Yeşilçam'ın hayalindeki sinema ise değişmez bir şekilde yabancı (Batılı) sinemadan örneklere göz kırpıyor. Ancak bu sefer de, 1961 yılının Artist dergisinin bir başka haberinde belirtildiği gibi, "Bundan tam dört sene kadar evvel sinema sahasında terkikler yapmak için Hollywood'a giden sinemamızın emektar aktörü Feridun Çölgeçen, şöhretlerin bir günde parlayıp söndüğü bu yıldızlar diyarında çok güç şartlar altında tutunmaya gayret etmektedir... Bu güçlüğün başlıca sebebi sinemamızın, kendisini dünyaya tanıtacak bir eser verememesinde aramak lazımdır." Oysa bir de yabancılar Anadolu işi filmlerimizi bilselerdi... *Savaş Arslan*

bkz. Amortisman Filmleri; Hazretler Devri; Striptiz

Ankara Sıkıntısı Zeki Demirkubuz, bir ilişki ve ihanet hapishanesine çevirdiği Ankara'da geçen ilk filmi *İtiraf*'tan (2001) yıllar sonra yeniden kamerasını bu gri kente yerleştirir. Her köşesi birbirine benzeyen labirentimsi memur şehri Ankara, Dostoyevski'nin Petersburg'undan farksızdır. Kasvetli, soğuk ve kâbuslarla dolu bir 'şizofreni' hattında gezinir kamera. *Yeraltı*'nın (2012) memuru Muharrem bir taraftan şehirle ve gündelik buhranlarıyla cebelleşirken, öte yandan "fikir hırsızı" yazar arkadaşının başarısının altında ezilir. Kentin sokakları, otel odaları ve devlet daireleri sıkıcı bir hayalet gibi peşini bırakmaz Muharrem'in. "Hırsız" arkadaşın ödüllü romana verdiği isim bu

DİĞER
Bizim Büyük Çaresizliğimiz

A

kederli varoluşun özeti gibidir: Ankara Sıkıntısı. Demirkubuz'un asistanlığını yaptığı Zeki Ökten'in *Düttürü Dünya*'sı (1983) da bir sıkıntı filmidir. Ankara kışında bir müzisyenin kaset çıkarma hayalleriyle, gecekondu mahallesinin kentsel dönüşümü aynı kadraja sığar. Ulus'tan Altındağ'a uzanan yoksul Ankara'da dolaşan klarnetçinin umutsuzluğu darbe sonrası bir ülkenin detone notası gibidir.

Yeraltı'ndan otuz dört yıl önce çekilen *Sürü*'de (1978) modernleşen bir ülkenin başkentinde yok olan Hamo Ağa ve çocuklarının sıkıntısı bir Cumhuriyet distopyasına dönüşür. Yılmaz Güney, feodalizmin akıldışılığını, kentteki sınıf çatışması ve devletin yasalarıyla birleştirirken, cumhuriyetin 'üvey evlatları' Kürtler nihayet kadraja girer. Sürgün yıllarında Fransa'da çektiği Ankara Merkez Cezaevi dekorlu hapishane filmi *Duvar*'daysa (1983) devlet, zulmünü çocukların bedenine nakşederken isyan marşları radyodan yükselen banka reklamlarına karışır. Bir başka Ankara hapishane filmi *Uçurtmayı Vurmasınlar*'da (1989) çocuk naifliği, devletin duvarına toslar. Bürokrasi, adam kayırma, ayak oyunları, rüşvet ve hırsızlığın belgesi 1980'de çekilen *Zübük*'te bir politikacının sırıtkan suratında açığa çıkar. Mebus olmak isteyen İbrahim Zübükzade, Ankara yollarını aşındırırken, politikanın çirkinliği, şehre de sirayet eder. Yıllar sonra Ankara sokaklarını vosvosuyla arşınlayan antikahraman polis memuru Behzat Ç. devletin kiri pasıyla baş etmeye çalışır. Vicdanıyla görevi arasında kalan Behzat amirin kâbusları ve devletin 'faili meçhul' cinayetleri Ankara sokaklarına gömülüdür. Şehrin sokakları ve parkları kazılırken yeraltından cesetler ve devletin yalanları fışkırır. Cumhuriyet'in onuncu yılı kutlamaları için 1933'te Ankara'ya gelen Sovyet yönetmenlerinin çektiği 'sipariş' belge film *Türkiye'nin Kalbi Ankara*'nın son sahnesinde 'medeniyet treni'ne yetişmek için el sallayarak koşan çocukların nefessiz kahşları, yıllar sonra anlam kazanır. Ankara sıkıntısından muhabbet ve dostluk yaratan *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011) ve *Siyah Beyaz* (2009), sessiz bir mahcubiyetle kendilerine ve şehre bakan karakterleriyle Ankara'ya edebî bir parantez açar. Aşk, hayal kırıklığı, şiir, müzik ve arkadaşlık anlarından müteşekkil küçük bir dünyanın sakinliğinde seyirciyi de içine alır. Sokaktan evin içine yayılan ve hüzünle kulak kabartılan 'çocuk sesleri' gibi... ***Sinan Yusufoğlu***

bkz. Türkiye'nin Kalbi Ankara

Üstte Rıza

Arabesk Noir Kara film tarzının 1980'ler sonrası dünya genelinde yenilenen ve başkalaşan etkisinin Türkiye sinemasındaki tezahürlerinden biridir. Mağdurluk, kendine acıma, kadere sitem dolu bir yerel tonlamadır. Utanç, histerik unutmanın derin karanlığı, tedirginlik ve uğultulu bir hasret; kaybolmuş, asla geri gelemeyecek o mekâna ve o zamana özlem ve tepkisellik, bu tonlamanın ana hattını çizer. Kara film zamanmekânında bir üçüncü devir olarak karşımıza çıkar. Savaş ve/veya travmalar sonrası bir zamanmekân (kronotop) olarak ortaya çıktığı söylenebilecek kara film estetiğinin dönemsel bir dalga olarak yeniden üretiminde hem Türkiye'nin hem de

dünyanın 80'ler deneyimlerine ait özgüllüklerinin örtüşmesiyle karşımıza, kendine has bir hissiyat ve ifade biçimi çıkmaktadır. Bu filmler 'fanusunda bekleyen bir duyarlılığın ezgileri' filmleridir. Hem burada hem de küreselleşmenin diğer dünyalarında 80'lerden beri daha baskın olarak kavganın, mücadelenin, meselenin, dayanışmanın, direnmenin olmadığı *rahatsız* bir duruşun *içe kapanık* öyküleri ve anlatımlarıyla karşılaşabiliyoruz. Bu düğüm ya da fanusun içinde, kendi imgesinin yansımasıyla dünyaya bakan, yalnız ve rahatsız bir bakışın zamanmekânlarını çoğaltan bireyleri öfke, umutsuzluk, doyumsuzluk, yabancılaşmaya karşı kazanılan bağışıklık, duygunun yitimi, uzun süreli yoğun gerginliğin ve dehşetin sonundaki duyarsızlaşma gibi hâller tanımlar. Bu başlığa örnek olarak *Masumiyet* (1997), *Gemide* (1998), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2001), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001), *Uzak* (2002), *Bekleme Odası* (2003), *Meleğin Düşüşü* (2004), *Kader* (2006), *Barda* (2006), *Rıza* (2007), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Pus* (2009), *Kara Köpekler Havlarken* (2009) filmlerini gösterebiliriz. ***Tül Akbal Süalp***

bkz. Erkek Melodramları; Dilsiz Kadınlar

Aşçı Cindi Ferit Edgü'nün aynı adlı romanından yine Ferit Edgü ve Onat Kutlar tarafından uyarlanan ve Erden Kıral tarafından çekilen *Hakkari'de Bir Mevsim* (1982) filminin 'karın tokluğuna' çalışan set işçisi. Leyla Özalp 'Seni Seviyorum Sinema' kitabında Hakkari'den sete gelen Aşçı Cindi'yi şöyle anlatıyor: "Köydeki eski okul binasından masaları getirip yemekhaneye dönüştürmüştük. Cindi ve genç yamağı, burada çekimler süresince bize yemek hazırladılar. Cindi, ekipte sayıları az olan biz kadınları her zaman kayırır, portakal gibi nadir bulunan yiyecekleri erkeklere çaktırmadan koyardı. Biz de kendimizi senaryodaki bir sahneyi oynuyor gibi hissederdik. Senaryoda, küçük bir öğrencinin, belki de hayatında ilk defa öğretmenler odasında gördüğü bir portakala, çok değerli bir nesneye bakar gibi hayranlıkla baktığı ve incelediği bir sahne vardı. Gerçekle senaryo çakışıyordu. Bir süre o koşullarda yaşayınca biz de o çocuğa dönüşmüştük." ***Ödül Gökçe***

Atılgan Cult Shop Filmlere, müziklere şimdiki kadar kolay ulaşılamayan, bilgi ve birikimlerin bir 'tık' ötemizde olmadığı yıllarda butik hobi/merak dükkânları eksantrik zevkleri olanlar için vazgeçilmez mekânlardı. Sinema araştırmacısı, karikatürist, kısa filmci ve kült sinema gurusu Metin Demirhan'ın sığınak dükkânlarının en ünlüsü olan Atılgan Cult Shop da böyle bir yerdi işte. Demirhan, B-filmi, istismar sineması, fantastik yerli filmler konusunda sıkı bir arşivi elinin altında bulundurur, meraklılarına bu filmleri VHS veya VCD gibi formatlarda kopyalardı. Deniz Pınar'ın müzik ve fanzin deposu Deniz Kitabevi nasıl arşiviyle bugünün en orijinal müzisyenleri üzerinde etkili olduysa, Atılgan Cult Shop da filmlere ulaşmanın zor olduğu yıllarda bir kuşağın sinemaseverlerinin ve sinema eleştirisine gönül vermişlerinin, bulunması zor filmleri izlemesine yardımcı oldu. Şüphesiz

ÜSTTE
Metin Demirhan dükkânının önünde

A

Atılgan sadece acayip filmler bulabileceğiniz bir dükkân değil, aynı zamanda Metin'le ve diğer film/çizgi roman meraklılarıyla tanışıp sohbet edebileceğiniz bir yerdi. ***Serdar Kökçeoğlu***
ekz. Metin Demirhan

Ösrre Kader

Avcuna Sigara Basmak Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'inde (1997) ya da onun evvelini anlatan *Kader*'de (2006) tüm karakterlerin aklından defalarca geçmiş olabilecek eylem. Hikâyenin bizim vâkıf olduğumuz tarafında, yalnızca Bekir, düşünmekle kalmaz, uygular. Pinti esnafın mahcup oğlu Bekir, mahallenin çalımlı kızı Uğur'a yeni vurulmuşken, daha saçını kazıtıp Uğur'un peşinde yollara düşmemişken, ailesinin evinde geceleyin karşı balkonlara bakarken içini bir sıkıntı kaplar. Karşıdaki apartmanın camında, aynı onlar gibi sofraya oturan bir aile daha görür. İçindeki adını koyamadığı o sıkıntıyı bedeninin üzerinde bir yerde sabitlemek istediği için midir bilinmez, elindeki sigarayı alır, avcunun içinde söndürür. Ağzından en ufak bir ah çıkmaz, yüzünde hafif bir ekşime olur. Avcuna bıraktığı izle, Uğur'un peşinde çıkacağı çilekeşlik yolculuğu için de bir oyuk açar. Küçük hesapçı babanın yasasına başkaldırma patikası, babanın dayattığı küçük burjuva konforunun ortasına açılan bir yaraktır bu. Sonrasında Bekir bir daha iflah olmaz. Bu apartman yaşamının adı konulamaz iç sıkıntısındansa, usulca başını eğip Uğur'un peşinde çile çekmeyi seçer. ***Abbas Bozkurt***
ekz. Kızgın Elektrikli Sobaya Düşen Çay Damlaları

Ax Kazım Öz'ün 1999 yılında Mezopotamya Sinema Kolektifi bünyesinde tamamladığı ilk kısa metrajının absürd bir sansür hikâyesi vardır. Zorunlu göçe karşı köyünü terk etmemekte direnen Zelo'nun yaşadıklarını anlatan film, Kültür Bakanlığı tarafından 'bölücülük' gerekçesiyle yasaklanır. Kazım Öz hakkında aynı gerekçeyle dava açılır. O yıl Ankara Film Festivali filmi önce kabul eder, sonra programından çıkarır. Festivalin kurucularından Mahmut Tali Öngören, Milliyet Sanat'ta yazdığı 'Bir Yasak da Benden' başlıklı yazısında festival organizasyonunun karşı karşıya kaldığı baskıyı deşifre eder, süreci açıklığıyla anlatır. *Ax*, Milano Film Festivali'nden ödülle dönecektir ancak Milano'ya gidişi hiç kolay olmaz. Ekip posta masrafını karşılayamadığı için filmi Avrupa'ya seyahat eden bir arkadaşlarına emanet eder. Havaalanında polisler tarafından durdurulan arkadaş PKK kuryesi olduğu iddiasıyla gözaltına alınır. Gazeteler "PKK kuryesi üzerinde 16mm esrarengiz bir filmle yakalandı" diye yazar. *Ax*'ın ilk seyircileri arasında böylelikle yer alan emniyet görevlileri ve savcı, filmi TRT'den getirilen ekipmanla emniyette izler. *Ax*'a sansür 2000'lerde Kürtleri konu alan filmlere farklı yönlerden uygulanagelen sansürün türlü mekanizmalarını içinde barındıran bir iliktir. ***Suncem Koçer***

Ayak Sistemi Yeşilçam'ın büyük şirketlerinin, Beyoğlu'ndaki sinemalar üzerinde kurduğu bir tekel. Şirketler bir araya gelip, Beyoğlu'ndaki büyük sinemaları tekellerine alıp, yalnızca

kendi filmlerinin gösterimleri için kullanırlardı. Bu tekeli elinde tutan şirketler, çoğu zaman filmlerinin tüm gelirlerini Beyoğlu sinemalarındaki bir ya da iki haftalık gösterimlerinden elde ederlerdi. Bu tekele, dışarıdan hiçbir şirket alınmaz, tekelin dışındaki hiçbir film gösterilmezdi. Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmine kadar çektiği –*Seyyit Han* (1968) dışındaki– hiçbir filmi ayak sistemine girememiş, yani Beyoğlu sinemalarında gösterim olanağı bulamamıştır. ***Burçak Evren***

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı

Türk sinemasının ilk filmi. Belki de değil. Ama bir ihtimal, öyle. Şöyle ki: Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'na İttifak Devletleri tarafında dahil oluşu resmiyet kazanınca, hem Türk halkı hem de ordusundaki kimi kesimler, Ruslarla gerçekleşen 93 Harbi'ndeki fena yenilginin bir simgesi, bir Rus

şehitliği ve abidesi olarak bugünkü Yeşilköy civarında inşa edilmiş bulunan devasa Ayastefanos (Aziz Stefanos) Kilisesi'nden kurtulmak için şiddetli bir arzu duymaya başladılar. Abidenin dinamitle havaya uçuruluşunu filme almak üzere, Avusturyalı film şirketi Sascha Messter Gesellschaft ile anlaşıldı. Fakat daha sonra bu işi bir Türk'ün yapmasının daha uygun olacağına kanaat getirilerek görev, İstanbul'daki ilk sinema gösterimlerini yapmış olan Sigmund Weinberg'in asistanı, (daha önce herhangi bir film çekmemiş olan) yedek subay Fuat Uzkınay'a teslim edildi. Çok sonraları, abidenin yıkılışını kaydeden filmin çekildiği 14 Kasım 1914, Türk sinemasının doğduğu gün olarak belirlendi; her yıl doğum günü partileri düzenlendi. Lakin soruların ardı arkası kesilmedi: Bu film çekildiyse, neredeydi? Kim izlemişti? Yoksa teknik bir arıza yüzünden çekilememiş miydi? *Ayastefanos...* ilk filmimiz ise, Osmanlı vatandaşı Manastırlı Manaki Kardeşlerin 1905'ten başlayarak çektiği ve 'Türkiye yapımı' olarak tanımladığı filmleri neydi? Hem kim Türk'tü, kim Osmanlı'ydı? Uzayıp giden bu sorular bir yana, kesin olan şey, *Ayastefanos...*'un, Türkiye Cumhuriyeti'nin oluşum sürecine ve kimlik inşasına ters düşmediği: Osmanlı'yı eritip ondan geriye kalanları Türkiye'ye dönüştürecek Birinci Dünya Savaşı başladıktan sadece birkaç gün sonra, savaş psikolojisiyle gerçekleşen bir eylemi belgeliyor. Yönetmeni Türk. Yapımcısı ordu. Teması milli irade. Konusu, bir diğer millete ait fallik imgenin imhası, hem de gayrimüslim bir unsurun tasfiyesi. ***Yeşim Tabak***

ayrıca Makara Yapmak

Aydın Babaoğlu

Yeşilçam'ın 80 santimlik cüce oyuncusu. 1954 yılında Karadeniz Ereğlisi'nde doğdu. Çocuk-

A

ltuğundan itibaren Karadeniz Ereğlisi'ndeki Dikmen, Dünya, Eser, Halk gibi sinema salonlarının gediklisi, düğünlerin ve dans pistlerinin neşesiydi. Aynı adlı Walt Disney klasiğinden uyarlanan Ertem Göreç imzalı *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'deki (1971) Keloğlan tiplemesiyle, akıllarda en az Pamuk Prenses Zeynep Değirmencioğlu kadar yer etmiştir. Daha önce hiç kamera karşısına geçmemiş yedi cücenin rol aldığı filmde, abisi Ayhan Babaoğlu da Aksırık'ı canlandırdı, fakat abisinin sinema macerası devam etmedi. Bu ilk tecrübenin ardından Ereğli'den kaçıp kaçıp gittiği Yeşilçam'da kendine bir yer edindi, Keloğlan filmlerinde başrol oynadı. Bu sefer Keloğlan Rüştü Asyalı, kendisiyse Keloğlan'a İstanbul'da tutunmanın yollarını öğreten yoldaşı Bicirik oldu, hem kendisi bu isimle anıldı hem de arkasından Bicirik filmleri çekildi. Filmlerde seslendirmesini yapan Timuçin Caymaz'ın sesiyle kendi davudi sesini benzerliği şaşırtıcıdır: "Benim adım Bicirik, yan bakanı yakarım, ona göre." Aram Gülyüz'ün 1974 tarihli Red Kit uyarlaması "erişte western" *Atını Seven Kovboy*'da haydut Joe Dalton rolünde mahir bir oyunculuk sergiledi. Ereğli'den İstanbul'a gelişlerinde

Yeşilçam'ın dost meclislerine uğrasa da, hayatının son yıllarını hep sinema özlemiyle geçirdi. Erdemir Demir Çelik fabrikasından emekli olup annesini kaybettikten sonra bir akrabasının yanına yerleşti. Kanser nedeniyle 2009 yılında hayatını kaybetmeden önce, annesinden öğrendiği tığ işinde maharetini konuşturdu. Ereğli'de etrafına topladığı ahaliye bol bol Yeşilçam anısı anlatırdı. *Çiğdem Öztürk*

Ayhan Işık'ın Ölüm İlanı

Ayhan Işık'ın elli yaşında beyin kanamasından vakitsiz ölümünün ardından Türkiye sinemasının tecrübeli aktörü Nubar Terziyan, oğlu gibi sevdiği Işık'a veda etmek için gazeteye bir ölüm ilanı verir. İlanda "Oğlum Ayhan, Dünya fanidir ölüm herkese nasip ama sen ölmedin zira geride bıraktığın bizlerin ve milyonların kalbinde yaşıyorsun. Ne mutlu sana. Çok kısa oldu senin için hayat, ruhuna Fatiha nur içinde yat" yazmaktadır. İmza ise "Amcan, Nubar Terziyan" şeklindedir. Bu ilanın ardından Işık'ın ailesi, "önemli bir düzeltme" başlığıyla bir ilan yayınlar. Amaç Ayhan Işık'ın gayrimüslim olarak algılanmamasıdır: "'Amcan Nubar Terziyan' imzasıyla çıkan ilanla sevgili varlığımız Ayhan Işık'ın hiçbir ilişkisi yoktur. Akrabalar, aile ilanında isim isim ve teker teker bildirilmiştir. Görülen lüzum üzerine üzüntüyle duyururuz." Terziyan'ın oğlu Berç Alyanakziya, yıllar sonra basına yaptığı açıklamada, "Gerçek soyadının Işıyan olması nedeniyle

OĞLUM

AYHAN,

Dünya fanidir ölüm herkese nasip ama, sen ölmedin zira geride bıraktığın bizlerin ve milyonların kalbinde yaşıyorsun. Ne mutlu sana.

Çok kısa oldu senin için hayat, Ruhuna Fatiha nur içinde yat.

Amcan: NUBAR TERZİYAN

ÖNEMLİ BİR DÜZELTME

AYHAN IŞIK'ın

ÖRTÜ
Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filminin lobi kartından

herkes Ayhan Işık'ın Ermeni olduğunu düşünüyordu. Babam bu ilanı verip, amcan Nubar yazdığında, yakın akraba olduklarım ve Işık'ın Ermeni olduğu düşünüldü" demişti. Ayhan Işık'ın Nubar Terziyan'a 'baba' diye hitap ettiğini de aktaran Alyanakziya, ailenin ilanının Terziyan'ın üzüntüsüne üzüntü kattığını vurguluyordu. ***Nil Kural***

Tazio Secchiaroli tarafından görüntülendi. Fotoğraflar, İtalya'da küçük çapta bir skandala neden oldu. Aktarılanlara göre, bu olay ve Tazio Secchiaroli, Federico Fellini'nin *Tatlı Hayat* (*La Dolce Vita*, 1960) filmine de ilham kaynağı oldu. İtalya'da 'Aïché Nana' olarak tanınan Hermin Arslanoğlu, bu ülkede 2014'te yaşamını yitirdi. ***Ahmet Gürata***

Ayşe Nana Asıl adı Hermin Arslanoğlu olan 1936 doğumlu dansöz ve sinema oyuncusu. 1951'de *Barbaros Hayrettin Paşa* filmiyle sinemaya adım atan Ayşe Nana, birçok filmde dansöz rolünde göründü. 1955'te yapımcılığını da üstlendiği *Çılgın Bakire*'de başrolü Yılmaz Duru ile paylaştı. O dönemde eleştiri konusu olan 'göbek dansı film' furyasının simgelerinden biri oldu. 1950'lerin sonunda İtalya'ya yerleşerek yaşamını orada sürdürdü. 1958'de Roma'da bir partide çıplak dans ederken, fotoğrafçı

B

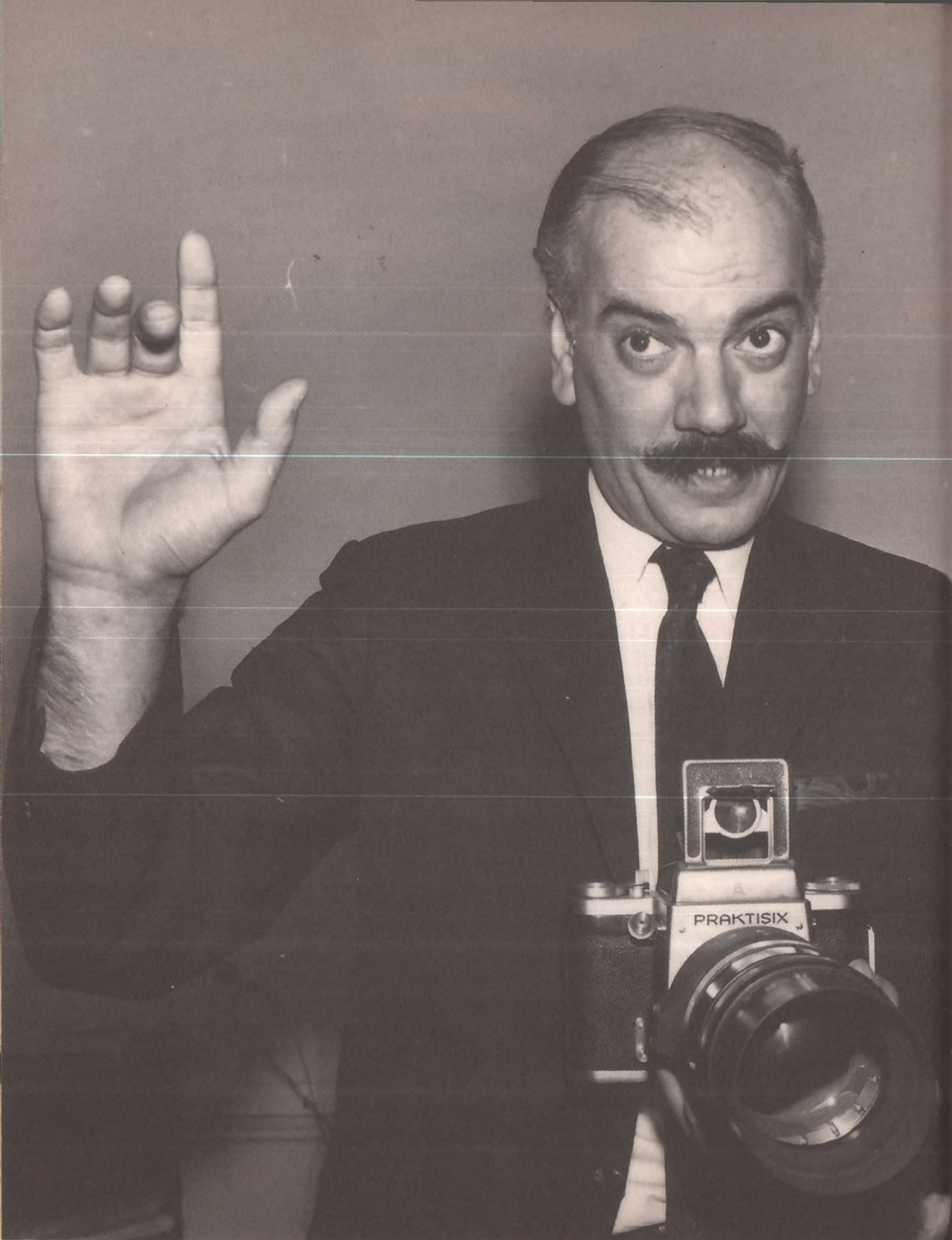
Badi *Badi*'yi gösterime girdiği 1983 yılında izleyen çoğu kişi, Steven Spielberg'ün ülkemizde Ocak 1984'te gösterilecek E.T.'sini (1982) henüz izlememişti. E.T. bir yanlışlık eseri dünyada yapayalnız kalan ve bir grup çocuğun yardımıyla evine dönmeyi başaran uzaylının öyküsünü anlatıyordu. *Badi*, gişe hasılatı 793 milyonu bulan bu gişe canavarının ilk yeniden çevrimi, daha doğrusu ilk uyarlaması. Film, "Hep Amerika'ya inecek halleri yok ya, canları istemiş, Şenlikdere'ye inmişler" diyen bir karakterin ağzından, filmde izleyiciye sıradışı ya da yersiz görünecek olan her şeye bu pencereden, Beşiktaş, Şenliktepe'den bakmayı salık veriyor. Siyahlı adamların E.T.'yi yakalayınca neler yapacaklarını (uzaylı otopsisi?) hem Spielberg'ün çocuk yıldızları hem de filmin izleyicisi, daha önce izledikleri uzaylı istilası/ilk temas filmlerinden, televizyondan biliyorlar. Halbuki Türk polisi Badi'yi yakalasa, sanki karakolda çay ısmarlayacaktır. Bilim kadını Nurten de Badi'nin arkadaşı olan çocuklar da Erich von Däniken'in rehberliğinde yaklaşırlar Badi'ye. Film, bilimsel konulara gizemci yaklaşım ve yabancı olana karşı aynı anda hem şüphe hem misafirperverlik duymak gibi bize özgü ikircikli durumları başarıyla perdeye aktarıyor. *E.T.*'de babanın yokluğu yoğun olarak hissedilirken, *Badi*'de baba, azarlayan, "dayaktan geberten," her nasılsa sempatik bir karikatür olarak karşımıza çıkıyor. *Badi*'de 1980'li yıllarda genç bir bilim kadınının evlilik hayatına dair kritik ipuçlarını da, mahalle bostanının ve çocuklarla arkadaşlık eden sokak köpeklerinin giderek yok oluşlarının melankolisini de bulmak mümkün. E.T.'nin uçan bisikleti, Badi'nin uçan balonlarla havalanan seyyar satıcı tezgâhına dönüşüyor. Finalde Badi'nin en yakın arkadaşları Ali, Bülent, Bülent'in küçük kardeşi hep bir ağızdan kendilerine "sevgi, umut ve dostluk" veren Badi gitmesin diye yalvarıyorlar. İzleyici, "çocuklar 'bizi de götür' diye yalvarsalardı da, Badi, İstanbul'u çocuklarla birlikte terk etseydi ne olurdu" diye düşünmeden edemiyor.

Fatma Cihan Akkartal

bkz. Biri Beni Gözlüyor

Bağımsız İstisnasız her zikredildiğinde soru işareti ve itirazları beraberinde getiren kavramdır. Türkiye'de dillere pelesenk olduğu 1990'ların ikinci yarısında, çıkış yeri olan ABD'de dahi tartışmalı bir kavram hâline gelmişti. Esasında, Amerikan majör film stüdyolarının dışında kalan küçük şirketler tarafından üretilen filmlere bağımsız (*independent*) denmekteydi. Bu yapım şirketleri 1990'larda büyük balıklar tarafından satın alınıp onların daha niş

SOL SAYFADA
Tepecik'in bağımsızı Ahmet Uluçay
SOLDA
Badi


PRAKTISIX

bir kitleye hitap eden kolları hâline gelmeye başlayınca işler karıştı. 2002'de AFM İf İstanbul Bağımsız Film Festivali İstanbul'da yola çıktığında, 'bağımsız film' terimi küresel ölçekte anlam erozyonuna uğrayalı çok olmuştu.

Öte yandan kavramın Türkiye'de moda olduğu 1990'larda, piyasaya hâkim büyük yapım şirketlerinden de aktif üretim yapan bağımsız şirketlerden de bahsedilemeyeceği için ansiklopedik ile bağımsız sinema arasındaki sınırları çizmek de pek mümkün değildi. Ancak, üretim biçimi açısından şüpheye yer bırakmaksızın bağımsız olarak tanımlanabilecek filmler çekiliyordu. Derviş Zaim'in, 27 günde, neredeyse sıfır bütçeyle, kendi deyimiyle "gerilla tarzı"nda çektiği *Tabutta Rövaşata* (1996) bunların başında gelir. Bağımsız film nitelemesinin Türkiye'de en çok bu filmle örtüştürüldüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz. Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın yapımcılığını kendilerinin üstlendikleri ve küçük bir ekiple çalıştıkları ilk birkaç filmleri de üretim biçimi açısından bağımsız sayılabilir. Yapım şirketi olarak ise Yeni Sinemacılar'ın bağımsız nitelemesiyle en fazla özdeşleştirilen ekip olduğunu söyleyebiliriz. 1998'de *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize*'yle hızlı bir başlangıç yapan Yeni Sinemacılar, Önder Çakar ve Sevil Demirci'nin çabalarıyla 2000'lerde de varlık göstermeye [*Takva* (2006), *Çoğunluk* (2010)] devam etti. Öte yandan bütün bu örnekler dışında, büyük şehrin vitrinlerinde görünür olmayan bir bağımsız film üretimi de süregitmekteydi kuşkusuz. Kütahya'nın Tepecik köyünde kendi olanaklarıyla film çeken Ahmet Uluçay'ın yanı sıra adını bile duymadığımız daha pek çok sinemacı...

'Bağımsız'lığın bir filmin nasıl üretildiği ya da finanse edildiğiyle değil, içeriği, bakışı ve anlatım biçimiyle ilgili olduğunu söyleyenler de vardır. Bu bakışa göre asıl mesele kafada bağımsız olmaktır. Ticari kaygılarla çekilmeyen, yaratıcılarının kendi dertlerinin izini sürdüğü ve bunu estetiğe de yansıttıkları filmler bağımsızdır. Bir filmin yaratıcılarının "kaygılarını" ya da "dertlerini" ölçmek mümkün olmadığı için, 'bağımsız'ın bu tanımı da en az diğerleri kadar tartışmalı olacaktır. Festivallerde ödül hedeflemenin ya da *arthouse* piyasasına oynamanın da bir çeşit ticari kaygıya işaret ettiği ve devlet desteği almanın da bağımlılık anlamına geldiği yönündeki argümanlar, 'bağımsız'ın bu tanımını iyiden iyiye muğlak bir zemine oturtur.

2000'lerde seri üretime geçen gişe komedileri, korku filmleri ve tarihi dramlarla, sınırları net bir ticari sinema hattı oluşmaya başlayınca, yani kavram karşıtının bulunca, 'bağımsız'ın yerini belirleme işi de biraz olsun kolaylaştı. Bugün bağımsız filmlerin, üretim biçimi, içerik ya da estetikten çok dağıtım ağındaki yerleri üzerinden tanımlandığını söyleyebiliriz. Özellikle 2010'da Mars Entertainment Group'un bir diğer büyük sinema grubu AFM'yi satın almasıyla birlikte dağıtım ağındaki tekelleşme de iyiden iyiye görünür oldu. Ticari filmlerin 400-500'leri bulan kopya sayılarıyla vizyona girebildiği bu yeni koşullarda bağımsız film denince akla ilk gelen de hâliyle, sinema salonlarında kendine yer bulmakta güçlük çeken filmler oluyor. ***Fırat Yücel***

bkz. Alüvyonik Türk Sineması; Ama Arkadaşlar İyidir; Tepecik Hayal Okulu

Baterist Vasfi Türker İnanoğlu'nun 1967'de vizyona giren *Suçsuz Firari* filminin ikinci kötü adamı. Vasfi'yi canlandıran Senih Orkan, esas marifetini, patronu namına kalleşçe

SOL SAYFADA
Senih Orkan

B

cinayet işlerken değil, baterisi başında baget sallarken ortaya koyuyor. Müzik sahnelerinde senkronun bir türlü tutmaması, gitarla gitaristin ayrı tekten çalması, şarkı akım derken şarkıcının bokum demesi, piyano kaş yaparken piyanistin göz çıkarması Yeşilçam'ın alınyazısı gibidir. Ama Senih Orkan bu makus talihi düze çeviriyor. Filmin başında Havana Pavyon'un orkestrası, dansözün arkasında 'Üsküdar' icra ederken, yalandan trompet üfleyen Cüneyt Arkın'ın inadına Senih Orkan hakikaten bateri çalıyor. Edası, işvesi, duruşu, bakışı, kolunun kafasının inişi kalkışı yerli yerinde. Sema Özcan, Ajda Pekkan'ın sesiyle 'Serseri'yi (aslen Charles Aznavour'un 'Je t'attends' şarkısı) söylerken, Senih Orkan ne kadar *cool*, bir o kadar da *groovy*. Sanki biraz Gene Krupa, biraz Joe Morello, belki biraz Ringo Starr, en çok da Vasfi. Hangi Vasfi? Vasfi Uçaroğlu elbette. Senih Orkan'ın filmdeki adının Vasfi olması, büyük baterist Vasfi Uçaroğlu'nu ister istemez akla getiriyor. Üstelik *Suçsuz Firari*'den yaklaşık bir yıl önce Aram Gülyüz'ün Ayhan Işık'lı *Siyah Otomobil*'i sinemalarda oynamış. İki senaryonun iskeleti tıpatıp aynı. *Siyah Otomobil*'de pavyon sahibinin sağ kolu olan kötü adamı Vasfi Uçaroğlu canlandırıyor. Filmin bütün müziklerini kendi orkestrasıyla kaydediyor, gelgelelim sahnede bateriyi başkası çalıyor. Âdeta, bir filmde Vasfi'liğini gösteremeyen Vasfi'nin öcünü, öbür filmde aynı roldeki Vasfi olarak Senih Orkan alıyor. Jules Dassin'in *Topkapı*'sının (1964) sivil polisi, Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol*'unun (1965) inşaat kalfası, onlarca filmin kötü adamı Senih Orkan'a (1932-2008) baterist lik çok yakışıyor. ***Derya Bengi***

Behlül Sinemada

Tarihçiler tarafından sinemanın ilk döneminde seyirci tepkileri genellikle hayret, korku ya da daha abartılı bir ifadeyle şok duygularıyla anlatılır, hatta perdede gördüklerini gerçek sanan naif bir seyirci varsayılır. Sinematografın İstanbul'da kamuya ilk takdiminden yaklaşık dört yıl sonra basılan Halid Ziya Uşaklıgil'in 'Aşk-ı Memnu' adlı romanında ise sinemaya dair bir tatminsizlik hissine yer verilir. Züppe ve doyumsuz olarak tasarlanan Behlül'e bu duyguyu Halid Ziya'nın yakıştırışı ne kadar Behlül'e özgü, ne kadar olası bir üst sınıf İstanbullu seyirci tepkisi, emin olamıyoruz. Halid Ziya sinematografı Behlül'ün mutlak sinizmini ve kayıtsızlığını örneklemek için kullanır. Behlül'ün yalnızca kendine odaklanmış, sıkıntı karşıtı, her şeyi kolaylıkla tüketen bir züppe tiplemesinin temsilcisi olduğu söylenebilir belki de: "Bu öyle bir sualdi ki, Behlül şimdiye kadar nefsine karşı bile iradına lüzum görmemiş, vakit bulmamıştı. Bazı şeylere itikadı vardı: Parayı büyük bir kuvvet olmak üzere telâkki ederdi, iyi bir adam olmak için güzel giyinmek başlıca bir şart olduğuna zahipti; insanlara karşı vazifesinin onlarla mümkün mertebe beraber eğlenmek, memlekete karşı vazifesinin mümkün mertebe mesirelerden istifade etmek, nefsine karşı vazifesinin bir haşarı çocuğu mümkün mertebe sıkmamak noktalarından ibaret olacağında tereddüt etmemişti. Hayatta hiçbir şeye şaşmazdı, yalnız bu ahlâk felsefesine iştirak etmeyenlerin saffetine şaşardı, lehçesinde hayret kelimesini yalnız bunun için muhafaza etmişti. Edison'un yeni bir ihtirama [icadını] meselâ canbazhanede görüle görüle bıkılan bir sanat eseri kabilinden ötedenberi muntazar [beklenen] bir şey hükmünde telâkki ederdi. Hayatta bütün yeni şeyler için onda bir alışıklık, bir aşinalık vardı; sanki onlar eski imiş de herkes vâkıf olmak için

kendisinden sonraya kalmışçasına garip addolunanlar Behlûl için eski zaman tarihi mârufiyetine inerdi."
Canan Balan

Bereketli Topraklar Üzerinde'nin Negatifleri

Orhan Kemal'in aynı adlı romanından beyazperdeye uyarlanan *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980), en olaylı hayat öyküsüne sahip filmlerimizden biridir. Mevsimlik tarım işçilerinin yaşadığı sefaleti anlatan ve Çukurova'da çekilen filmin seti, jandarma baskınından sağ grupların tehditlerine, parası ödenemeyen set işçilerinin ayrılmasına kadar pek çok badire atlatmıştı. Ancak seyirciyle buluşması da en az seti kadar olaylıdır. 12 Eylül 1980 darbesinin ertesinde vizyona giren ve bir hafta kadar gösterimde kaldığı tahmin edilen film, Adana Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından uygunsuz bulunarak yasaklandı. Filmin yarışacağı 16. Antalya Altın Portakal Film Festivali 13 Eylül'de başlayacaktı, bir gün öncesinde askerî darbe gerçekleştirilince festival de iptal edildi. *Bereketli Topraklar Üzerinde*, bir yıl sonra 17. Antalya Film Festivali'nde tekrar yarışmadaydı, ancak bu kez de En İyi Film ödülünü alması engellendi. O yıl jüri üyesi olan sinema yazarı Burçak Evren'in aktarımına göre, jüride üç temsilcisi bulunan Kültür Bakanlığı *Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin ödülü almasının önüne geçmişti. Jüriden "birincilik ödülüne layık film bulunamadığı" yönünde bir açıklama gelince, Erden Kıral, layık görüldüğü En İyi Yönetmen ödülünü de almayı reddetti. Böylelikle filmin festivalden aldığı tek ödül, Yaman Okay'ın En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödülü oldu. Altın Portakal'dan kısa süre sonra Strasbourg'dan bir haber gelmişti: Avrupa'da üretilen en iyi filmin seçilmesi için yapılan oylama sonucunda *Bereketli Topraklar Üzerinde* 1981 yılının En İyi Avrupa Filmi olarak taçlandırılıyordu. Ancak Erden Kıral yurtdışına çıkma yasağı nedeniyle ödülünü almaya gidemedi. Kendisi 'Aynadan Yansıyan Hatıralar' adlı anı kitabında olayı şöyle özetler: "Adana Sıkıyönetim Komutanı filmi yasakladığı gibi ödülü almamı da İstanbul Sıkıyönetimi engelledi. Ancak yıllar sonra Paris'te bu ödüle ulaştım. Avrupa Konseyi'ne gidip ödülü aldım." Yine aynı kitapta Kıral, filmin Çiçek Bar'ın bürosunda bulunan kopyaları ve negatiflerinin İsveç'e götürüldüğünü öğrendiğini söyler ve ekler: "Böylelikle filmi yirmi beş-otuz yıl gömdüler." 2008'de Kıral'a, hiç tanımadığı bir kişi telefon açar ve "*Bereketli Topraklar Üzerinde* filminin negatifleri bende" der. Negatifler İsveç'teki bir stüdyoda saklanmıştır. "28 yıl sonra çocuğumu bulmuş gibiyim" diyen Kıral, negatifleri "binlerce dolar ödeyerek" geri alır ve ses bantlarını da ele geçirerek filmi yeniden kurgular. Kıral'ın yirmi dakika kadar kısalttığı bu versiyon restore edilerek 27. İstanbul Film Festivali kapsamında Emek

Sineması'nda gösterildi ve *Bereketli Topraklar Üzerinde*, yasaklanmasından tam yirmi sekiz yıl sonra, 2 Mayıs 2008'de vizyona girdi. *Şükran Yücel*

bkz. Çiçek Bar

Bergen Acıların kadını. Arabeskin kraliçesi. Onun hikâyesi, film ve hayat, temsil ve gerçek ilişkisinin en 'can alıcı' örneklerinden biridir. Kıskanç kocası tarafından, henüz şarkıcılık kariyerinin başındayken yüzüne kezzap atıldı. Bu olayın ardından, şarkılarıyla ve hayat hikâyesiyle gittikçe popülerleşen Bergen'in 1986'da oynadığı *Acıların Kadını* filmi, aynı isimli şarkıdan ve kendi hayat hikâyesinden yola çıkarak yapılmıştı. Pek parlak olmayan film, o dönemin popüler türü arabesk yapımların tipik örneklerinden biriydi. Ancak, Bergen'in çalkantılı hayatının kamusal perdesi bu film oldu. Kezzaptan zarar gören yüzünü ve kör olan gözünü kapatmak için saçını yüzünün yarısını örtecek şekilde taramasıyla, filmdeki stili Bergen'i ikonik bir sembole dönüştürdü. Bergen, kimilerine göre 'arabeskin hası', kimilerine göreyse Orhan Abiler, Müslüm Babalar, İboların dengi olamayacak bir pavyon yıldızıydı. Birçok kişi için belki de başına gelenleri hak eden düşmüş bir kadındı; onlara göre sanatı da kendi de yeterince kıymetli değildi. *Acıların Kadını* filminde uğradığı şiddeti herkes görmüştü ama gerçek hayattaki şiddet durmadı. Peşini bir türlü bırakmayan kocası Bergen'i 1989 yılında öldürdü. Bergen "kader kurbanı"ydı; genç kızların çıkarması gereken bir "ders"ti. Kısa hayatı boyunca yalnızca bir filmde oynamış olsa da, Bergen sinema için hep 'ilginç' bir malzeme oldu. İki yılda bir çıkan "Bergen'in hayatı film oluyor" haberlerinin arasında, Canan Gerede, Bergen'in hayatından esinlendiğini söylediği *Aşk Ölümden Soğuktur* (1994) isimli bir film yaptı. 2006 yapımı *Hayatımın Kadınısın*'da ise, arka planda Bergen şarkıları çalıyordu. Trajik ölümünü bir aşk cinayeti gibi anlamak/anlatmak isteyen çok oldu. Oysa, 28 yaşında hayatını kaybeden Bergen'in başına gelenler "aşk" ve "namus" adı altında sürekli beslenen, normalleşen hatta

özendirilen şiddetin acıklı bir örneği, herkesin gözü önünde, göz göre göre gerçekleşen bir kadın cinayetinden başka bir şey değildi. *Zeynep Dadak*

Beş Ateşli Kadın Yeşilçam'ın tarihinde dış ortak yapımlar istisnai sayılmaz ama bazılarının vizyon macerası hayli enteresan. 1968'de Lübnan-Türkiye-Mısır ortak yapımı olarak gerçekleştirilen, adı 'Kadınlar Çetesi' anlamına gelen *Isabat Un-Nisa*'nın Türkiye'de geçirdiği değişim gibi. Sonradan adı İtalya'da Berlusconi'yle birlikte bir skandala karışacak olan Mısır'ın enteresan yönetmenlerinden Frank Agrama'nın (bazı filmlerde Farouk Ajrama diye geçiyor) imzasını taşıyan filmde, Arap dünyasının efsanevi şarkıcısı Sabah ile Lübnanlı Türk bir ailenin kızı olup şarkıcı olarak İstanbul'da da hatırı sayılır bir kariyer yapan Taroub, başrolü Cüneyt Arkın'la paylaşıyor.

Doğaüstü güçlere sahip seksi kadınların, kanlı cinayetlerin ve bunları araştırmak üzere İstanbul'dan Beyrut'a gelen iki gazetecinin hayaletli bir ev etrafında gelişen tuhaf öyküsünde aktarmaya değer fazla bir şey yok. Ancak filmin Türkiye'deki macerası, anlattığı hikâye kadar garip. *Isabat Un-Nisa* Türkiye'de *Beş Ateşli Kadın* adıyla gösterime giriyor, VHS videosu ise *Ateşli Delikanlı* adıyla piyasaya çıkıyor. Filmin Türkiye versiyonunda Sabah'ın birçok sahnesi kesilip Türk oyuncuların daha fazla görünmesi sağlanıyor. Lübnan-Mısır versiyonunun afişlerinde Cüneyt Arkın'ın adı bile gözükmezken, Türkçe afişinde Arkın ve dansöz olarak yan rolde izlediğimiz Hülya Darcan başrolde gösteriliyor. Bu Türkleştirme operasyonundan jenerik de payını alıyor: Yönetmen olarak Seyfettin Tiryaki gibi sahte bir isim, senaryoda ise filmin ortak

yapımcısı Hulki Saner'in adı geçiyor. Bu tahrifatın bir nedeni yerli seyirciyi çekme kaygısı ise, diğeri de dönemin yasalarına göre film ithal etmenin vergisi fazla olduğu için filmi Türkiye yapımı gibi gösterme çabası.

Yeşilçam külliyatı içinde Türk-Lübnan-Mısır ortak yapımı olarak karşımıza çıkan bir film daha var. Suat Yalaz imzalı *Karaoğlan: Samara Şeyhin Kızı*'nda (1969) Karaoğlan rolünde Kuzey Vargın'a İmad Hamdi, Samira Tewfik, Said El Moghrabi gibi Arap oyuncular eşlik ediyor. Bu filmin, Mısırlı yönetmen Helmy Rafla'nın iki sene öncesinde çektiği *Şeyhin Kızı* (*Bent el Cheikh*, 1967) ile hem isim benzerliği hem de Arap oyuncuların tamamının aynı olması, benzer bir estetik operasyonu akla getiriyor. Ama emin olmak için filmleri izlemek lazım. *Necati Sönmez*

Beyaz Ölüm Fragmanı "Eroin! Son yılların en aktüel konusu. Toplumumuzun kapısını çalan büyük felaket: uyuşturucu maddeler. Hayatlarının baharında uyuşturucunun esiri olmuş gençlerin acı hikâyesi. Diskoteklerde, eğlence yuvalarında, seks âlemlerinde beyaz zehirin aldatıcı cazibesine kapılan pırıl pırıl gençliğin kötü sonu" dış sesiyle başlayan, o dönemin büyüme çağındaki çocuklarının her eve gelişlerinde annelerinin iki

B

avuçları arasına alınan yüzleriyle göz kontrollerinden geçmelerine neden olan film. 1983'te Halit Refiğ'in yönettiği ve Ahu Tuğba ile Tarık Akan'ın oynadığı, 80'ler sinemasında uyuşturucu ve fuhuşu bir araya getirip 'ibretlik' öyküler anlatan film, önü geçilmez bir furyanın başlangıcı olmuş; çoğunu Orhan Elmas'ın yönettiği, *Kayıp Kızlar* (1984), *Tele Kızlar* (1985), *Suçlu Gençlik* (1985), *Canım Oğlum* (1988) gibi büyük ilgi görmüş filmlerin yolunu açmıştır. 80'lerin diskotek kültüründen gerek kıyafet gerek müzik anlamında zengin öğeler içeren, gazozlara atılan ilaçlar ve grup seks sahneleriyle sınırları zorlayan, karikatürize de olsa eşcinseller, yelpazeli mamalar, kötülükte bana musın demeyen pezevenklerle âdeta bir sirke dönüşen bu filmler, bizi temiz ve iyi çocuklar olalım diye uyarmak için sürekli kulağımızı tutan birer el gibiydi. ***Uğur Yüksel***

Bican Efendi Vekilharç

Bican Efendi Vekilharç (1922) İstanbul'da yapılmış ve kopyalarına ulaşılabilen iki kurmaca sessiz filmden birisi olarak Türkiye'de sinema tarihinin başlarına oturuyor. Bican Efendi serisinin son filmlerinden biri olan filmimiz erken dönem sinemanın medyalararası karakteristiğinin çok da eksantrik bir örneği aslen. Charlie Chaplin ile Osmanlı gölge oyunu, Batı tiyatrosu ile ortaoyunu, oyunculuk ile yönetmenlik arasında gidiş gelişleri filmi sadece medyalararası değil aynı zamanda metinlerarası bir noktada tutuyor. Fransız bir tiyatro oyununun yerel motifler katılarak, melezleştirilerek Türkçeye kazandırılmasıyla ortaya çıkan Bican Efendi karakteri, sonradan filmi çekecek olan Şadi Fikret Karagözoğlu'nun sahnelemesiyle tiyatroda epey popülerlik kazanıyor. Oyunun yazarı ise aynı zamanda ortaoyunu tiyatrosuyla flört eden birisi. Filmdeki Bican Efendi karakterinin dönemin meşhur Şarlo'sunu andıran bir yürüyüşü, sakarlığı ve giyim tarzı var; bu nedenle de sinema tarihçileri Bican Efendi'yi bir tür Chaplin taklidi olarak yorumluyor. Yalnız Bican Efendi'nin melezliğini Karagöz'den aldığı huysuzluğu ve tek kolu genelde yukarıda duran kambur figüründe de görebiliyoruz. Bu durumda Chaplin gibi kendi filmlerinin başrol oyunculuğunu da yapan Şadi Karagözoğlu'nun soyadı da bir tesadüf olmasa gerek. Film yapıldığında soyadı kanununun çıkmasına henüz yıllar vardı!
Canan Balan bkz. Binnaz

Bilge Olgaç

Türkiye sinemasının en üretken kadın yönetmeni. Yazdığı kısa öykülerden 'Kısmetin En Güzeli' filme çekilirken rejisör Memduh Ün'e asistanlık yaparak sinemaya adım attı. İki yıl sonra, 1965'te başrolleri Yılmaz Güney, Tuncel Kurtiz ve Pervin Par'ın paylaştığı ilk filmi *Üçünüzü de Mıhlarım*'ı çektiğinde 25 yaşındaydı. Aralarında *Linç* (1970), *Açlık* (1974), *Bir Gün Mutlaka* (1975), *Kaşık Düşmanı* (1984), *Gülüşan* (1985) ve *İpekçe*'nin (1987) de bulunduğu otuz yedi film çekti. Adana Altın Koza Festivali'nde, Créteil Kadın Filmleri Festivali'nde ödüller kazandı. Genç yaşında, 1994 yılında, erkenden aramızdan ayrıldı. Benim tanıdığım, yanında sinemayı öğrendiğim Bilge Olgaç, bu ansiklopedik bilgilerin ötesinde kendi ayakları üzerinde duran bir kadın, tutkulu bir sinemacıydı. Film çekilirken coşku ve

enerji doluydu, yerinde duramazdı. Hatta setlerde 'atom karınca' diye anılırdı ve bu onu mutlu ederdi. Sinemanın her alanına hâkimdi. Senaryoları kendi yazardı, kurguyu kendi yapar, kamera ve merceklerin hepsini çok iyi tanırdı. Belki biraz da bu yüzden settekiler ona saygı duyardı. Bu özelliğini *Linç* filminin özgün açılış sahnesinde de görmek mümkün. Bir kamera arkası belgeselini andıran açılışta Olgaç ve ekibini Sultanahmet Cezaevi avlusunda çekim hazırlıkları yaparken görürüz. Edebiyatla kuvvetli bir bağı vardı. Birçok uyarlama film yaptı. Bir o kadarının da hayalini kurdu. Dido Sotiriyu'nun 'Benden Selam Söyle Anadolu'ya'sı, Kerim Korcan'ın 'Tatar Ramazan'ı, Cengiz Aytmatov'un hikâyeleri... Savunduğu değerlerden, siyasi kimliğinden ödün vermezdi. Kalabalık bir sofrada, Nazım Hikmet hakkında garip espriler yapan erkek sinemacılara öfkelenip hepsini azarladığına tanık olmuştum. Hayattaki duruşunu yine en iyi kendisi anlatabilir. Mayıs 1985'te *Kaşık Düşmanı* filmine hazırlanırken Sanat Olayı dergisine yazdıklarından bir alıntı: "Birey olarak – insan kalıbı içinde – ne denli yanlış yaşadığımızı vurgulamak, ve bireyin kendi adına ve toplum adına silkelenmesini sağlamak istiyorum."

Belmin Söylemez

ekz. Elli Kutu Film

Binnaz *Bican Efendi Vekilharç*'la beraber günümüzde kopyalarına erişilebilen konulu ikinci sessiz filmimiz olarak bilinen Ahmet Fehim imzalı *Binnaz* (1919) aynı sene aynı yönetmen tarafından çekilen *Mürebbiye* gibi, dönemin meşhur vamp kadın karakterini yansıtıyor. 1915-1919 döneminde Avrupa sinemasında vamp kadın ve vampın aksine 'mazoşist' çağrışımları olan diva stereotipinin tavan yaptığını biliyoruz. Savaş koşullarında çok düşük bir bütçeyle çekilen *Binnaz*'ın sanat yönetmenlerinden birinin Sabahat Filmer'in eşi Cemil Filmer olduğunu not düşelim. Anılarında bir cam bardağın kırılmasını dahi karşılayamayacak derece fakirliğin filmin estetiğini de etkilediğinden bahseden Cemil Filmer'i okumayanlar, bir eleştiri yazısında Vedat Örf'ün yerden yere vurduğu filme haksızlık da edebilirler. *Bican Efendi Vekilharç*'ın ilişkiselliğini *Binnaz*'da da sadece vamp figürünün kullanımında görmüyoruz. Erken sinemanın yine meşhur anahtar deliği çekimleri ya da göbek dansı sahneleri gibi röntgenciliği kendi içine

B

alışıyla teşhirci bir yanı olan *Binnaz'ı*, tıpkı *Bican Efendi Vekilharç* gibi Mimar Sinan Üniversitesi'nin film arşivindeki kopyalardan seyretmek mümkün.
Canan Balan
bkz. Bican Efendi Vekilharç; Sabahat Filmer

Bir Kadın Alp Zeki Heper'in Fransa'da, Costa-Gavras ile aynı dönemde sinema eğitimini aldığı IDHEC'te (Institut des Hautes Études Cinematographiques) En İyi Yönetmen ödülüne layık görülen, Türk sinemasının sürrealist özellikler gösteren ilk kısa filmi. Heper, 1960'lı yılların dramaturji geleneğinde alışkanlıkları kıran absürd tiyatronun kendi üzerindeki etkisini, *Bir Kadın*'da beraberliğin kurumsallaşmış versiyonunu –evliliği– sahnelemek için yoğunlaştırır ve mizanseni özgürlük temelinde kurar. Mekânın barındırdığı malzemeyi (siyah perdeyi, duvarları) kullanarak kendine özgü bir zaman duygusu yakalayan, bir bakıma mekânsal olanı zamansallığa tercüme eden Heper'in bu kısa filmi, "bir kadının" ve aslen aşk imgesinin geçirdiği aşamaları kaydeder. Düşlenen aşktan evliliğe, iki kişilik iktidar mücadelesinden özgürlüğün yittiği rutine evrilen bir kadının ve yetersizliği, donukluğu, durağanlığıyla otorite kuran bir erkeğin dört dakikalık bir tarihçesidir anlatılan; hem de Heper'in çok sevdiği simgeci sinema diliyle... Heper'in bu filminin, Türkiye'ye döndüğünde yanında bir dönem asistanlığını yaptığı Lütfi Akad'ın deyimiyle "film dilini yeni sökmüş ve henüz konuşmaya başlamış Türk sineması"nın bir adım önünde olduğu söylenebilir; zira film yalnızca sinema diliyle konuşmayı değil, bu dilin içinde düşünebilmeyi örneklendiren modernist-avangard geleneğin bir parçası olarak da okunabilir.
Zeynep Özen Barkot bkz. Alp Zeki Heper

Biri Beni Gözlüyor Cinayet romanları yazarı Hulki, eşi Leman ve oğlu Ufuk ile birlikte, bir adada bulunan ıssız bir otele yerleşir. Amacı burada yeni romanını yazmaktır ama bu pek mümkün olmayacaktır. Hikâye tanıdık değil mi? Ömer Uğur'un yönetmenliğini üstlendiği, Tarık Tarcan ve Selin Dilmen'in rol aldığı *Biri Beni Gözlüyor* (1988) Stanley Kubrick'in enigmatik başyapıtı *Cinnet*'ten (*The Shining*, 1980) yapılan ve fantastik Yeşilçam filmlerine meraklı bir çevre dışında bilinmeyen acayip bir uyarlama. Acayipliği sadece Kubrick'in tam olarak anlaşılamamış, olağanüstü bir matematik ve titizlik içeren başyapıtını uyarlama girişiminden kaynaklanmıyor. Filmde kaynağa sadık kalmak adına yapılan bazı çarpıcı tercihler de var. Mesela *Cinnet*'in ünlü soğutma deposuna kapatılma sahnesi burada ancak imkânlar dahilinde canlandırılmış: Hulki eşi tarafından pastanelerden bildiğimiz sıradan bir buzdolabına kapatılıyor! Herhangi bir yaratıcılık içermediği gibi, eğlenceli de olmadığı için kült film meraklıları tarafından bile görmezden gelinmiş bu filmi ülkemizin çılgın uyarlama-

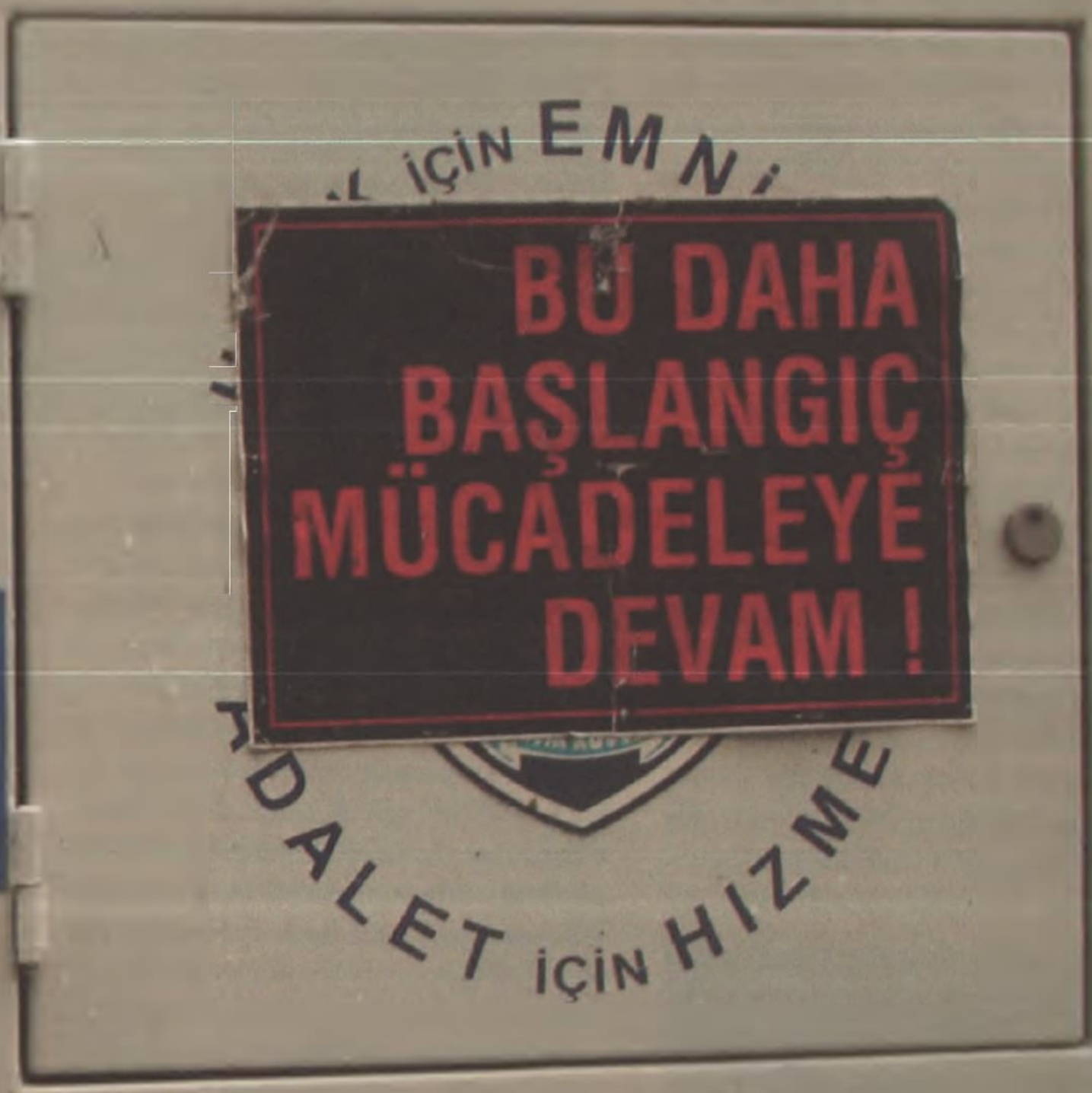
larından biri olarak not etmekte zarar görmedik. ***Serdar Kökçeoğlu*** BKZ. Badi

Birsen Kaya Avantür filmlerin yönetmeni. *Sana Allah Acısın* (1970), *İntikam Derler* Adıma (1970), *Killing Ölüm Saçıyor* (1971), *Vur Kır Geç* (1972), *Bitirim Kemal* (1972), *Kanunsuz Yaşayanlar* (1971), *Dadaş Rıfat* (1974), Birsen Kaya'nın 70'li yıllarda yönettiği filmlerden bazıları. Tam anlamıyla bir sinema emekçisi o. Bir set işçisi gibi her işi yapıyor; kamerayı, aküyü taşıyor, filmin montajına, dublajına kadar her şeyiyle ilgileniyordu. İki yüze yakın filmde reji asistanlığı yaptı. Bugün ne bir emekli aylığı var ne de sosyal güvencesi.

Birsen Kaya 1964'te Artist mecmuasında muhabir olarak çalışırken *Gurbet Kuşları*'nda (1964) yönetmen yardımcılığı yaparak sinemaya atıldı. 1968'de rejisörlüğe geçti. Kaynaklara göre Birsen Kaya, 1970-1975 yılları arasında on üç film yönetti, bunların on birinin senaryosunu yazdı, dördününse Ufuk Film imzasıyla yapımcılığını üstlendi. Filmlerin künyelerinde başka adlar geçse de Birsen Kaya yönettiği filmlerin senaryolarını kendisinin yazdığını belirtmiştir. *Kirli Eller* (1971) adlı filmine, "halkın ar ve hayâ duygularını rencide edecek şekilde müstehcen nitelikte" sahneler içerdiği iddiasıyla dava açıldı. Film sansürden geçince dava düştü. Birsen Kaya ilk seks filmi çeken kadın yönetmen olduğunu söyler. 8 Temmuz 2007'de Cumhuriyet'te yayımlanan söyleşisinde "*Şeftalisi Ala Benziyor* (1975) diye bir film çektim. Hamam sahnesini ilk çeken benim. 'Reel olacak, hakiki olacak' diyordum ama hiç porno film çekmedim" ifadelerini kullanmıştır. ***Şükran Yücel***

Bono Yeşilçam'da belli bir dönemde geçerli olan para birimi ve kontrol mekanizması. Altın Çağ olarak adlandırılan 60'lı ve 70'li yıllarda Türkiye'de filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim ağı yereldeki yapım şirketleri ve onların talepleri üzerinden işliyordu. Bu süreç, bir yandan birbirine benzer mekânlarda, aynı oyuncularla ve aynı türlerde, seri hâlde film üretimini ve tüketimini mümkün kılarken, bir yandan da Yeşilçam'daki şirketlerin artmasıyla oyuncular ve diğer ekip üyeleri için uzayan çalışma saatleri, ekonomik ve fiziksel güvencesizlik anlamına geliyordu. Bonolar/senetler bu dönemde Yeşilçam'ın ekonomik döngüsüne girdi. Bono kırdırmak (senet kırdırmak) bir dönem oyuncuların hayatının vazgeçilmez parçası hâline geldi ve bir senedi ederinin altında bozdurmak anlamına geliyordu. Bono sisteminin artık katlanılmaz hâle geldiğinin göz kamaştırıcı örneği Suzan Avcı'dan geldi. 1964'te ödenmeyen bonolardan yaptığı bikinisiyle Ses dergisine verdiği röportaj epeyce ses getiren Suzan Avcı, isyan ettiği bono sistemiyle ilgili şunları anlatıyordu: "Bu, bono dediğimiz kâğıt parçalarını Türk sinemasının başına bela eden Nusret İkbal oldu. 1960 yılından önce bonoyu hiçbirimiz bilmiyorduk. Nusret Bey, istemeyerek bizlere kötülük yaptı. Şimdi acısını biz çekiyoruz. Biz artistler hayatımızı işte bu gördüğünüz kâğıt parçala-

155


İÇİN EMN
BU DAHA
BAŞLANGIÇ
MÜCADELEYE
DEVAM !
ADALET İÇİN HIZME

rına bağlamışız... Üstelik vadeleri de bir hayli uzun. İnanır mısınız, elimde 1965 Nisan'ına ait bonolar var. Ödenip ödenmeyeceği de bilinmez. Vadesini beklemeyip, kırdırmaya kalksak, zararımıza oluyor. 5.000 liralık bononun 1.500 lirası başka ellerde, tefecilerde kalıyor. Yazık değil mi? Tefecilerin peşinde koşmak da işin cabası. Bir de kırmazlarsa, işimiz tamam. Bir başka dert de o zaman çıkıyor karşımıza. İşiniz yoksa uğraşın artık... Geçenlerde, gene bonolarla ilgili şöyle bir olay cereyan etti. Bundan 4 ay önce, büyük bir film şirketinden toplamı 7.500 lira tutan 3 adet bono almıştım. O sıralarda evdeki eşyaların bazılarını yenilemiştim. Karşılık olarak da koltukçuya, şirketten aldığım bonoları verdim. Fakat vadeleri geçtiği halde bir türlü ödenmemiş. Koltukçu da çok sessiz ve aynı zamanda bana saygı duyan bir kişi. Kendisine birkaç defa uğramama rağmen, çekinip durumu benden gizledi. Nihayet bir gün laf arasında, üzülerek çıtlattı. Kan beynime çıktı. Ödenmesi için belki 20 defa film şirketinin basamaklarını aşındırdım. Ve hâlâ ödemiyorlar. Bereket kenarda köşede birkaç kuruşum vardı da, koltukçunun parasını ödeyebildim."

Bu röportajdan birkaç yıl sonra 1967'de Milliyet gazetesinin Sanat Eğlence sayfalarında çıkan 'Artistler Bonolarını Ne Yapıyor?' başlıklı kısa soruşturmada ise aralarında Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Kartal Tibet, Cüneyt Arkın gibi oyuncuların olduğu isimlerin bazıları bonolarını banka üzerinden bozdurduklarını, elde tutmadıklarını söylüyorlardı. Hülya Koçyiğit, belki de starlığın konforuyla "sinemada ilk devirlerimde bonolar bir türlü ödenmezdi. Fakat şimdi bu işe meydan bırakmıyorum" derken, Cüneyt Arkın, "vadesi geçtiği halde ödenmeyen 30 bin liralık bono var bende. Ve, bunları çerçevelettirip evin duvarlarına astım. Odaya renk versin diye..." şeklinde konuşuyordu. Filiz Akın'ın bulduğu yöntem Suzan Avcı'nın sözünü ettiği gibi bonoların eşyaya tahvil edilebildiğini gösteriyordu: "Mesela bir modaeviyle anlaşmam vardır benim. Bono verip değerince elbise alırım." Sektörün en açık sözlü üyelerinden biri olan Suzan Avcı'nın farkı, bunu magazin sayfalarından taşan bir protestoyla dönüştürmesiydi; değil bikini, biraz daha birikirse ödenmeyen bonolarından elbise de diktireceğini ilan ederek unutulmazlar arasına girmişti.

Övgü Gökçe

BKZ. Amortisman Filmleri

Bu Daha Başlangıç, Mücadeleye Devam

Büyük Geceler ve Küçük Sabahlar (*Grands Soirs & Petits Matins*, 1978) belgeselinden Yeşilçam Sokağı'na, oradan da Gezi Parkı'na uzanan slogandır. Yani bir bakıma kaldırım taşlarının altındaki kumsalın Gezi Direnişi'ne bağlanan kıyısı ("su akar yatağını bulur"). Hikâyeyi baştan alalım: Amerikalı fotoğrafçı, yönetmen William Klein, 68 Mayıs'ı gerçekleşirken Paris'tedir. Anlattığına göre, bir sinema kulübünün kapısında sigarasını tüttürmektedir ki, Sorbonne Üniversitesi'nden bir grup öğrenci yanına gelir. Derler ki, polis mi değil mi belli olmayan kameralı ekiplerin bizi filme almasından bıktık, Sorbonne

SOL SAYFADA
7 Nisan 2013, TOMA'lar İstiklal Caddesi'nde Gezi'de Suzan Avcı ve bonoları

B

bu direnişten kendi sinemasını üretmeli. Klein "ben yaparım" der ve mayısın son haftasından başlayarak mücadeleyi günbegün kayıt altına alır, eylem toplantılarındaki hararetli tartışmalardan halk meclislerine, tiyatro gösterilerinden barikatlara... Elinde kolayca bir belgesele dönüşemeyecek öyle müthiş bir materyal vardır ki, *Büyük Geceler ve Küçük Sabahlar* ancak on yıl sonra, 1978'de gün yüzüne çıkar. Aradan otuz yıl geçer... İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi (sonraki adıyla Emek Bizim İstanbul Bizim inisiyatifi) ismiyle Emek Sineması'nın yıkımına karşı protesto eylemleri düzenleyen iki-üç yoldaş bu filmin ücretsiz bir gösterimini yapacaklardır. Sokakta kitlelerin attığı bir sloganı, Fransızcadaki melodisine yakın bir biçimde Emek Sineması eylemlerine taşımak düşer akıllarına: "Bu daha başlangıç, mücadeleye devam". Slogan, Emek eylemlerindedir artık; çağrı metinlerinde, pankartlarda ya da 7 Nisan 2013 eylemindeki polis saldırısı sırasında bir TOMA'nın üstünde. 27 Mayıs 2013 sabahı, sinemanın yerine yapılacak AVM projesinin ruhsatının geri çekilmesi talebiyle Beyoğlu Belediyesi'nin önünde toplananlar da "bu daha başlangıç" derler ve iş makinelerinin parka girdiği haberi üzerine gece yarısı Gezi Parkı'na doğru harekete geçerler. Slogan artık herkesin dilindedir. (Emek Sineması mücadelesini aktaran onlarca görüntü hâlâ kurgulanmayı bekliyor. *Büyük Geceler ve Küçük Sabahlar*'sa pusulamız, bir on yılı daha var belgeselin. Ama Klein tek başınaydı, biz hep beraberiz ve bu daha başlangıç...) ***Fırat Yücel***

ÖKZ. Emek Sineması; Gezi Parkı; Koltuk Kılıfı

Bütün Mahalleli Duysun

Evin özel alanına kapatılmış kadınların pencereden sokağa taşan aşklarının, isyanlarının, cinnetlerinin müjdecisidir. Yeşilçam filmlerinin mahallesinde kadının yeri evi, erkeğin mekânı kahvedir. Evin sokağa bakan penceresi, haberlerin alınıp verildiği, falların açıldığı, kavgaların edildiği sosyal bir mekândır kadınlar için. Erkekler ya kadınları gözetlemek için ya da evin sokağa taşan mahremiyetini yeniden talep etmek, sokağa gözdağı verip pencereyi kapatmak için çıkarlar pencereye. "Konu komşu ne der," ve "elâlem duyarsa rezil oluruz," pencereyi

Bütün Mahalleli Duysun

sokağa, kadınları eve kapatmak için uygulanan baskının en tehditkâr silahlarıdır. Bastırılan şeyler patlama noktasına geldiğinde kadın alır bu silahı sahibine doğrultur, sonuna kadar açar pencereyi ve bağırır: "Tüm mahalleli duysun! Adem'i seviyorum! O uyuz Lütfü'yle de ölsem evlenmem!" (Memduh Ün'ün yönettiği *Postacı* (1984) filminde Fatma Girik'in diyaloglarından). Ne var ki kadının elinde bu silah etkisini aniden yitirir, aleniyetle mahremiyetin o muallak ve geçirgen sınırına dönüşür sokak, evin duvarları mahallenin duvarlarına esner, kol kırılır ama yen gene içinde kalır; o pencere yine kapanır, gündelik sonraki gün kaldığı yerden devam eder. ❶ Çiçek Kahraman'ın Şubat 2015'te !f İstanbul kapsamında SALT'ta sergilenen video ve ses yerleştirmesi. Yerleştirme, Yeşilçam'ın kendine özgü bir alt türü olan 'mahalle filmleri'nden alınan parçalarla hazırlanan iki video kolajdan oluşmaktadır. Bu iki videonun karşılıklı iki büyük ekrana yansıtılmasıyla filmlerdeki mahalle yaşamının ortak temsil biçimleri sonsuz 'loop'ta etkileyici bir sokak zamanmekânı yaratır. ***Gülengül Altıntaş***

Büyülü Fenerle Yolculuk

1882 yılında Doublier adlı bir beyefendi tarafından İstanbul'da bir büyülü fener gösterisi gerçekleştirildiği bilinmektedir. Dünya üzerinde yapılan düşsel bir yolculuğu kırk tabloda anlatan bu gösteriyi, 1 Temmuz 1882 tarihli Le Turquie gazetesindeki ilandan öğreniriz. İcadı 17. yüzyıl kadar erken bir döneme dayanan büyülü fenerler, 19. yüzyıla gelindiğinde bir hayli gelişmişti. Kabaca tarif etmek gerekirse büyülü fener, bir ışık kaynağının önüne yerleştirilen, üzeri elle boyanmış bir cam slaydın, düz bir yüzeye yansıtılmasına dayanmaktadır. Evlerde de kullanılabilen büyülü fenerlerde gösterilmek üzere hazırlanan slayt setleri, bir ülkenin kültüründen tutun da fantastik bir yolculuğa yahut Kutsal Kitap anlatılarına kadar uzanan her türlü konu veya temada olabiliyordu. Çoğunlukla bir açıklama kitapçığı da bulunurdu bu slayt setlerinde. Klasik bir gösteride büyülü fenerden yansıtılan slaytlar üzerine bir kişi bu açıklamaları okurdu. Yahut, ailecek toplanılmış bir gecede slaytlar üzerine hikâyeler anlatmanın da akıl edilmiş olduğunu hayal etmek zor değil... Gelişmiş formlarında, örneğin çift mercekli büyülü fenerlerde bir slayt üzerinde gündüzün geceye dönüşmesi, yanardağ patlaması veya tren geçişi gibi hareketler gerçekleştirilebiliyordu. Yüzyılın ortalarında çok yaygın olan gösteri çadırlarında büyülü fenerler 'fantazmagorya' adı verilen fantastik gösteriler için kullanılmaya başladı. Fantazmagorya şovlarında sahnenin uzağına yerleştirilen bir veya birden fazla büyülü fener yoluyla sahneye çeşitli gölgeler yansıtılır ve büyülü fenerler hareket ettirilerek bu gölgelerin sağa sola hareket etmesi ya da büyüyerek sahneyi kaplaması sağlanırdı. Çoğunlukla seyirciler bu ışık oyunlarından ürkerek koltuklarında kıpırdanır, hatta bazılarının koltuklarını terk ettiği söylenir. Kuşkusuz bu tepkiler, yıllar sonra gerçekleştirilecek olan ilk halka açık sinema gösteriminde kadraja giriveren trenin tüm ekranı kapladığı an izleyicilerin verdiği tepkileri anıştırmaktadır. İstanbul'daki izleyicilerin, büyülü fenerle çıktıkları düşsel yolculukta neler hissettiklerini bilemeyeceğiz belki, ancak sinemanın gerek hikâye gerekse imaj yoluyla duygulanım yaratma gücünün, kendi öncüllerinden, yani 'presinematik' aygıtlardan kuvvetle beslendiği bir gerçek. ***Aslı Özgen Tuncer***

BKZ. Cosmorama; Le Grand Diorama

Cahide Sonku'nun Meyhanede Verilen ve Bit Pazarında Bulunan Ödülü

Bir zamanların tapılan yıldızı Cahide Sonku, 1951'de kendi yapım şirketini kurmuş ve aynı zamanda yönetmenlik de yapmıştı. Hangi filmleri onun yönettiği konusunda tartışmalar vardır. S. Ruken Öztürk, 'Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye Sinemasında Kadın Yönetmenler' kitabında Cahide Sonku'nun ilk kadın yönetmenimiz olduğunu kaydeder. 1979'da Sinema Yazarları Derneği (SİYAD), Cahide Sonku'ya Türk Sinemasına Hizmet Ödülü adıyla bir ödül verilmesine karar vermişti. "Alırım ama siz getirin bana verin. Burada bir meyhanede..." demişti Sonku. Beyoğlu'nda Körfez meyhanesinde Atillâ Dorsay Cahide Sonku'ya ödülünü verdiğinde, parlak günlerinden sonra korkunç bir düşüş yaşayan Sonku'nun, "demek beni unutmamışlar" diyerek ağladığı kaydedilir. Bu ödül plaketini yıllar sonra sinema yazarı Burçak Evren, Kadıköy Kuşdili'ndeki bit pazarında buldu. 2002'de Emek Sineması'nda yapılan ödül töreninde Atillâ Dorsay bundan böyle SİYAD En İyi Kadın Oyuncu ödülünün Cahide Sonku adına verileceğini açıkladı. Burçak Evren Sonku'nun bir meyhanede verilen ilk ve tek sinema ödülünü bulmasının öyküsünü de bu törende anlatacaktı. *Şükran Yücel*

Camın Teri Türkiye belgesel sinemasının duayenlerinden Suha Arın'ın (1942-2004) 1985'te Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş.'nin kuruluşunun ellinci yılı vesilesiyle bu şirketin sponsorluğunda yaptığı otuz dakikalık kısa belgesel film. '1985 Gençlik Yılı nedeniyle tüm çalışan gençlere ithaf olunur' ibaresiyle başlayan belgeselde Paşabahçe Cam Fabrikası'nda farklı birimlerde çalışan üç genç işçinin günlük hayatları, çalışma ortamları, düşünceleri ve hayalleri kendi seslerinden anlatılır. 1980 Darbesi'nin hemen akabinde yapılan bu belgesel sponsor firma tarafından fazlasıyla politik bulunduğu için gösterilmesine izin verilmez. Böylece film, maddi destek veren sponsorun yaptırılan belgeselin siyasi duruşunu onaylamaması ile sansürlenen ve pek bilinmeyen bir belgesel olarak tarihe geçer. *Camın Teri*, hem *Tahtacı Fatma* (1976) ile birlikte Suha Arın filmografisindeki "işçi belgeselleri"ne örnek teşkil etmesi açısından hem de görüntü yönetmenliğini kurmaca filmleriyle tanıdığımız İlhan Arakon'un yapmış olmasıyla Türkiye belgesel sinema tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. *Can Candan*

Camoka Bir antikahraman düşünün, hem kötülüğü layıkıyla yerine getiriyor hem de esas oğlandan sürekli rol çalıyor. Ne demişler, yaptığın şeyin en iyisini yapacaksın. Kötülük mü gerekiyor, dört dörtlük kötü olacaksın, aşacaksın kendini. Ancak, gelin görün ki bizim filmler 'kötü

SOL SAYFADA
Cahide Sonku

ÜSTTE
Caniko rolünde
Müjde Ar

fakiri'. Ne inandırıcı bir seri katil, ne bir sapık, ne de işini bilen katliamcı. Böyle kısır ortamda gel de Camoka'ya hayran olma! O stepten bu stepe at sürüp kendi adaletini sağlamaya çalışan temiz ve parlak çocuk Karaoğlan'ın dayattığı düzene posta koyan, bozkırın kendisinden sorulduğunu haykıran Camoka, kötüler camiasının en klas ve en unutulmaz isimlerinden biri. Cılız bedenine rağmen, menfaati uğruna her türlü pisliğe yeltenen de o, kadın kaçıran, ev yakan, gözünü kırpmadan kan döken, köyleri yerle bir eden de. Strateji yeteneği de cabası; duruma göre kâh bölgenin en güçlü beyinin yanında, kâh kusursuz pusuyla bireysel operasyon peşinde. Karaoğlan tarafından kemikleri kırılıp, yığın hâlinde öylece bırakılırken zar zor dudaklarından dökülen kelimeler, Camoka efsanesinin istikrarının püf noktası: "Karaoğlan, yaşarsam intikamım korkunç olacak..." Oh ne âlâ, Karaoğlan bölgedeki obaların etinden, sütünden yararlanacak, kızlarıyla takılacak, bizim Camoka buna seyirci kalacak. Var mı böyle adalet?! Defalarca ölümden dönmesine karşın yılmayan böyle bir antikahramana nasıl şapka çıkarılmasın? Yeşilçam'a set işçisi olarak giren, figüranlıktan karakter oyunculuğuna yükselen, Camoka'yı sinemamıza armağan eden, 1968'de Karaoğlan'sız Karaoğlan filmi *Camoka'nın Dönüşü*'nde başrol oynayan Danyal Topatan'a nasıl saygı duyulmasın? ***Cumhur Canbazoğlu***

Caniko Müjde Ar'ın sinemaya adım attığı rol olmasının yanı sıra henüz toplumsal cinsiyet ya da 'transgender' gibi kavramların tartışılmadığı bir tarihte Türk sinemasından çıkan ilk interseks karakter. Nejat Saydam'ın 1975 tarihli *Köçek* filminin interseks ana kahramanı Caniko, zaman zaman grotesk bir hâl alsa da, Türk sinemasında o güne kadar eşi benzeri olmayan bir şekilde heteronormativitenin dışına çıkar. Bedenen kadını, ruhen bıçkın bir delikanlı olan Caniko, kendisini her ne kadar "erkek" hissetse de, erkeklerin

dünyasında kendisine bir yer bulamaz, bilakis erkek şiddetinin doğrudan nesnesi olur. Hegemonik erilliğin yazılı olmayan yasalarına göre konumu belirsiz kalamaz, "ne erkek ne de kadın" olandan "ya erkek ya da kadın" olması beklenir. En nihayetinde bu seçim ona dayatılır; cinsiyetlendirilmesine ve kadınlıkla damgalanmasına nazire edercesine Raziye olarak adlandırılır. Yine de bu adlandırmanın sınırlarını zorlayan bir aşırılık sezilir onda, filmsel anlatı bir süre sonra melodramın kodlarını benimsemiş olsa da. Bilhassa "gökkuşağının altında" gerçekleşen, cinsiyetlerin yer değiştirdiği (Mahmut Hekimoğlu'nu gelinlikle arz-ı endam ederken gördüğümüz) o ünlü sürrealist sahne, toplumsal cinsiyetin fantezi boyutunu gözler önüne serer. Erkek ve kadın kimliğini birbirleriyle yer değiştirmeye müsait bir oyun alanı olarak tasvir eden film ve onun alamet-i farikası Caniko, toplumsal cinsiyetin performatifliğini ve akışkanlığını Türk sinemasında okumak için hayli zengin emarelere sahiptir. ***Zeynep Özen Barkot***

bkz. Kadın Kadına; Şohretin Sonu

Cevher'in Altın Portakal'ı 1975 yılında düzenlenen 12. Antalya Film Festivali'nde *Endişe* (1974) filmi beş Altın Portakal kazanmıştı: En İyi Film, En İyi Yönetmen (Şerif Gören), En İyi Görüntü Yönetmeni (Kenan Ormanlar), En İyi Senaryo (Yılmaz Güney), En İyi Erkek Oyuncu (Erkan Yücel). Olaylı bir ödül töreniydi. Sol grupların alkışları, sağcıların yuhalamaları ve sahneye atılan taşlar eşliğinde ödüller dağıtıldı. Erkan Yücel, kısa bir süre sonra Altın Portakal heykeliğini Memurlar Derneği'nin Atatürk Kapalı Spor Salonu'nda düzenlediği bir gecede, Toprak-İş Sendikası yöneticisi Ömer Faruk Ciravoğlu'na verdi. Yücel, konuşmasında, toprak işçilerinin hayatını canlandıran bir filmde rol aldığı için ödül aldığını, asıl ödülü bu zor hayatı yaşayan işçilerin hak ettiğini söyledi. Yücel, filmde yüzlerce toprak işçisinin film ekibiyle birlikte çalıştığını, filmin başarısına büyük katkıları olduğunu hatırlatacak ve "onlar bizim filme aldığımız hayatın kendisini yaşıyorlar" diyecekti.

Erkan Yücel'in filmin başrolünü canlandırmasının ardında da anlatılmaya değer bir hikâye saklıdır. Yücel, Yılmaz Güney'in *Endişe* filmine başladığı sırada Yumurtalık Olayı nedeniyle tutuklanması üzerine onun oynayacağı Cevher rolünü üstlenmek üzere sete çağrılmıştı. Yücel, o sırada 12 Mart döneminde tutuklu kaldığı Mamak Cezaevi'nden Af Kanunu ile çıkmıştı ve Ankara Sanat Tiyatrosu'nda (AST) oynuyordu. *Endişe*, Erkan Yücel'in oynadığı ilk sinema filmiydi. Rol arkadaşı Ayşe Emel Mesçi, yıllar sonra filmin çekimlerinde yaşananları 2000'e Doğru dergisine şöyle anlatmıştı: "*Endişe* filminin bir özelliği, çekimin gerçek pamuk işçileri arasında gerçekleştirilmesiydi. Erkan zaman zaman onlarla aynı çadırda kalıyor, sohbet ediyor, tartışmalar yapıyordu. Dışardan bakan bir göz Erkan'ın oraya film için değil, işçiler arasında çalışma yapmak için geldiği izlenimine kapılabilirdi. Ama Erkan'ın bu ilişkileri ona filmin

Erkan Yücel Altın Portakal ödül töreninde

içinde çekildiği çevreyle özdeşleşme olanağı da sağlıyordu." Filmin çekiminden bir yıl sonra, Antalya Film Festivali'nden En İyi Erkek Oyuncu ödülünü alması için davet geldiği sırada Yücel, çıktığı turnede Karaman'da gözaltına alınmış ve saçları kazıtılmıştı. Bu yüzden Altın Portakal ödül törenindeki fotoğraflarında saçları kazılıdır. Ömrü gözaltı ve tutuklamalar arasında geçen Yücel'in Altın Portakal'ına da Toprak-İş Sendikası'nın kapatılması sırasında el konmuş, Altın Portakal gözaltında kaybolmuştur. ***Şükran Yücel***

Charles Urban Erken sinemanın önemli figürlerinden olan Charles Urban (1867-1942) 1895'te Detroit'te bir kinetoskop ve fonograf salonu işletmeye başlamıştı. 1896'da Edison Vitascope'un temsilciliğini üstlendi, ardından kendi kamerası olan Bioscope'u geliştirdi. 1898'de Londra'ya yerleşen Charles Urban ve kamerasının Osmanlı sinema tarihiyle bağları vardır. Öncelikle Charles Urban'ın 1903'te Makedonya'da patlak veren İlinden ayaklanmasını yerinde kameraya aldığı bilinir. Urban'ın Fransa'da faaliyet gösteren film şirketi Eclipse imzasıyla çektiği bazı filmler (1915'te Çanakkale'ye giden birliklerin İstanbul'dan uğurlanması, Sultan Mehmed Reşad'ın Üsküdar'daki Cuma selamlığı) halen arşivlerde mevcuttur. Charles Urban'ın sinema tarihindeki yeri bununla sınırlı değildir. 1905'te onun ürettiği Bioscope, Osmanlı topraklarında sinemanın tarihine dahil olur. "Balkanların ilk sinemacıları" olarak bilinen Manaki Kardeşler 1903'te Osmanlı tebaasından, Ulah cemaati mensubu fotoğrafçılar olarak, kendi bölgelerinde meydana gelen İlinden ayaklanmasında bazı fotoğraflar çekmişlerdir. Bu dönemde Charles Urban'la karşılaşıp karşılaşmadıkları belli değildir. Ancak yaklaşık iki sene sonra Yanaki Manaki'nin Londra'ya gittiği ve Bioscope serisinin 300 numaralı kamerasıyla Manastır'a (bugün Bitola) döndüğü bilinir. Manakiler, bugün hemen bütün Balkan ülkelerinin sahiplenerek kendi sinema tarihlerine bir başlangıç noktası saydığı filmleri bu kamerayla çekmiştir. Charles Urban'ın 1910'da Fransa'da kaydettiği bazı görüntülerin de Osmanlı-Türkiye sinema tarihiyle bir bağı olabilir. Picardie'deki askeri manevraları içeren bu görüntüler *French Army Manoeuvres at Picardie* ismiyle kayıtlara geçmiştir. Picardie manevralarına bazı Osmanlı subayları da katılmıştı; "kolağası" rütbesi taşıyan Mustafa Kemal de bunlardan biriydi. Nitekim manevralar sırasında çekilmiş bazı fotoğrafları mevcuttur. Film bugün kayıp olduğu için kesin konuşmak zor olsa da Charles Urban'ın Mustafa Kemal'in henüz tanınmayan bir Osmanlı subayı hâliyle, en erken görüntülerini çekmiş olduğu düşünülebilir. ***Saadet Özen***
akz. Manaki Kardeşler; Osmanlı Sineması

Cin Aynası ❶ Nurullah Ataç'ın, Türkiye'de sinemanın ellinci yılı dolayısıyla Karalama Defteri'nde kaleme aldığı yazısında 'sinema' yerine kullanılmasını dilediği kavram: "Bi yol şunu söyleyeyim de içime hicran olmasın: Sinema'yı böyle 's' ile yazmak yok mu, betime gidiyor. Fransızlarla daha bir iki millet Yunancanın kappa harfini 'c' ile gösterir 's' gibi okurlar diye bizim 's' ile yazmamız mı gerekirdi? Kinema demeliydik. Cinema da hoş olurdu: cinli minli, ne güzel! Giderek belki 'cin aynası' der çıkardık." ❷ Altyazı Aylık Sinema Dergisi'nde 0. sayıdan 112. sayıya kadar aralıklarla yayımlanan, edebiyatçıların sinemaya dair anı, öykü ve denemelerine yer verilen köşenin ismi. ***Şükran Yücel***

Cin Mısırı Bir reklamda anlatıldığı gibi patlamış mısır, Antik Mısır'da keşfedilmiş

değil elbette. Mısırın anavatanı aslında Amerika. Bu kıtanın keşfinden sonra Eski Dünya'ya getirilmiş. Mısırı ilk kim patlattı konusunda ise rivayet muhtelif. Amerikan kızılderilileri bu işi biliyorlarmış, kıtayı onların elinden alan beyazderililer de öğrenmişler dolayısıyla. İlk mısır patlatma makinesi ise 1880'lerde yapılmış, elektriklenmesi ise 1907 yılına tarihleniyor. Sinemanın gelişmesiyle sinema salonlarının, televizyonun icadıyla ev salonlarının gözdesi olmuş patlamış mısır.

Türkiye'de patlamış mısır tarihi hangi yıllara kadar uzanır bilemem. Ama elli-altmış yıldır tedavülde olduğunu şahsen biliyorum. Bizde ilk dönemler (ve yakın yıllara kadar) mangal üstünde tel kafes biçiminde el aletlerinde patlatılırdı mısır. Sonra işin içine makineler de girdi. Zaten popcorn olarak şarkılara ve filmlere de konu olması aynı yıllara rastlar. Popcornumuzu taşıyan poşetin sahibi ise Şan Sineması. 1953 yılında açılan bu sinema o dönemde belli çevrelerde çok moda olmuştu. "Balkanların en lüks ve modern sineması" diye verdikleri gazete ilanlarında, geniş localarıyla, klima sistemiyle ve nefti kadife perdesiyle pek övündüğü görülüyor. Sinemanın "ikinci bahar"ı ise Egemen Bostancı'nın 1980'li yıllarda müzikli oyunlarını sahnelemek için Şan'ı seçişiyle başladı. Artık buranın adı 'Şan Müzikholü' olmuştu. Ne çare ki mutlu yıllar çok sürmedi. Ferhan Şensoy'un Ortaoyuncular'ının sahnelediği Muzır Müzikal'in 76. sahnelenişinden sonra çıkan bir yangınla koca salon yandı, kül oldu. Yangının elektrik kontağından çıktığı söylense de buna kimse inanmadı. Hâlâ da inanılmıyor... *Gökhan Akçura*

Cosmorama Resimli-ışıklı presinematik enstalasyon. Beyoğlu'nda İtalyan operalarının sahnelendiği Naum Tiyatrosu, 1855 yılının Temmuz ayında bir Cosmorama'ya ev sahipliği yapar. Sinemanın icadından önce görüntülerle gerçeklik hissi yaratmak üzere tasarlanan bir tür optik ilüzyon enstalasyonu olarak tanımlayabileceğimiz Cosmorama, genellikle herhangi bir şehrin büyük ebatlardaki resmini içeriyor, aynalar ve ışık oyunları yoluyla bu resmin hareketliymiş gibi algılanması sağlanıyordu. İzleyiciler ileri geri ve sağa sola yürüyerek o mekânı deneyimliyormuş gibi hissedebiliyordu. Cosmorama'nın İstanbul'a gelişi, 12 Temmuz 1855 tarihli L'Echo de L'Orient gazetesindeki bir ilanla halka duyurulmuştu. *Aslı Özgen Tuncer*

ekz. Büyülü Fenerle Yolculuk; Le Grand Diorama

Çatı

Yıl 1952... Lütfi Akad sinemamızda *Kanun Namına* (1952) ile ilk defa kamerayı şehirde sokağa çıkarıyor. Sonrasında sokak sokak gezen kameranın çatılara çıkması içinse bir on bir yıl daha geçmesi gerekiyor. Çatı, 1963 yapımı *Gurbet Kuşları*'nın final sahnesinde iki kardeşin yürekleri ağıza getiren kavga sahnesinin mekânı oluyor. Kavgada sinematografik bir şey yok ama ya biri aşağı düşerse? İşte bu duygu, yani mekân kullanımından kaynaklanan bir gerilim, seyirciyi ürpertiyor filmi izlerken. Bu duyguyu sadece seyircileri değil, çekimler sırasında filmin yönetmeni Halit Refiğ de yaşamış. Çünkü çekimler, çatıda hiçbir önlem alınmadan yapılmış; yani Türk usulü "Hallederiz, bize bir şey olmaz" anlayışıyla. Sonuç: Kimseye bir şey olmadı, sinemamız çatıyı keşfetti. Ha bir de bu sahne sayesinde ilk aksiyon starımız Cüneyt Arkın'ı... Ama biz çatıda kalalım.

Sinemamız sonraki yıllarda çatıya çok çıktı! Ama hep Türk usulü çekim anlayışıyla. Yılmaz Atadeniz'e kulak verince, "Sinema sevgisi imkânsızlıklar içinde insanlara nasıl fedakârlıklar yaptırmış, vay be" diyebilirsiniz. Ama aslında düpedüz şuursuzluk! Avantür bir film çekiyor Atadeniz, kamerayı kurmuş çatının ucuna. Kahramanımız hemen kameranın önünde kavga edecek. Yanlışlıkla Atadeniz çekimde bir adım geriye atsa ya da dövüş sırasında biri kameraya çarpsa yönetmen hoop aşağıda. Ya da Cüneyt Arkın çatıdan çatıya atlarken –gerçekten atlıyor bu arada– birilerini çatıdan sarkıtırken ya da kendi sarkarken de önlem yok. Hatta bazen çatıda çekim yapılırken aşağıda insanlar izliyor. Yani seyircinin, oyuncunun, yönetmenin herkesin gerildiği bir yer oldu çatı bizim sinemamızda.

Avantür filmler için çatı bir dönem illa uğranan bir mekân oldu ama gün geldi romantik filmler de çatıya çıktı. *Ah Nerede* (1975) filminde Tarık Akan sevdiği kıza "Seni seviyorum" dedikçe kızımız Gülşen Bubikoğlu "Yalan söylüyorsun!" diyordu. O da çıktı çatıya! Sevgiyi ispatlamanın bir yolu oldu çatı, sinemamızda. Yıllar sonra Yavuz Turgul, *Muhsin Bey*'de (1987), Ali Nazik ve Muhsin Bey'in birbirine tutunarak adım adım geri çekildiği sahnede önlemler alarak çekim yaptı. Sinemamız için ufak çaplı bir devrimdi bu sahnenin çekimi! Ali Nazik, hayata isyan edip atlamak için çatıya çıkmıştı. Çatı gittikçe intihar mekânı olmaya başladı. Turgul, *Eşkıya*'da (1996) çıtayı iyice yükseltti. Eşkıya Baran, Beyoğlu'nda çatılar arasında mekik dokudu. Çatı tıpkı *Gurbet Kuşları* gibi bu filmin de

SOL SAYFADA
Muhsin Bey

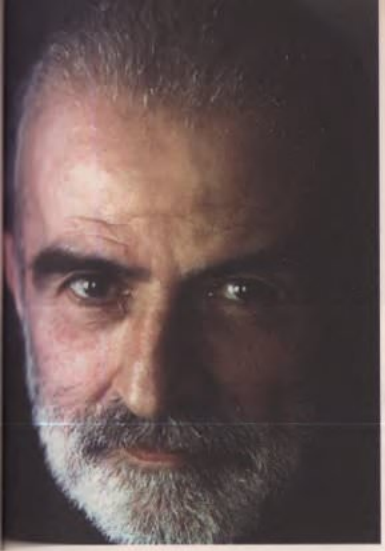
finalinin mekânı oldu. Yıllar geçti aradan, Cem Yılmaz *Pek Yakında*'da (2014) *Eşkıya*'ya selam çakarken, o final sahnesi ve mekânı olan çatı tekrar karşımıza çıktı. Malum, sinemamız çok yol aldı 60'lardan bu yana, belki başka ülkelerdeki gibi bir sinema akademisi kurup başını sokacak bir çatıya sahip olmadı ama çatıyla ilişkisi farklı bir şekilde süregeldi. ***Olkan Özyurt***
bkz. Sokaktaki Kamera

Çeşme Başı Köy ya da şehrin çeperine serpiştirilmiş gecekondu mahallelerinin kamusal alanı erkekler için camiler ve kahvehaneler ise kadınlar için de 'çeşme başı'dır. Genellikle köy filmlerinde sıkça karşılaştığımız çeşme başı, hikâyenin anlattığı toplumsal hayatın doğası gereği kadının ev/tarla ikilisi dışında sokakta gösterilebildiği tek kamusal alandır. Bu kamusal alan, kadın karakterin ev içi olmayan karakterlerle temas hâlinde olmasına meşruiyet sağlayan biricik mekândır. Nasıl ki kahvehane erkeklerin toplanıp gündemi değerlendirdiği bir kamusal alansa çeşme başı da kadınlar için benzer bir işlev taşır. Gündem başka evlerde neler olduğuna dair bilgi alışverişi şeklinde gelişir çoğu zaman. Örneğin, *Kurbağalar*'da (1985) köyün kadınları dul kalmış Elmas hakkında dedikodu yapmak için en uygun yer olarak çeşme başını seçmişlerdir. Öte yandan bütün o muhafazakâr hayat içinde, tuhaf bir şekilde, çeşme başı tıpkı düğünler gibi genç erkek ve kadınların kısa süreli temaslarda bulunabildikleri 'meşru' bir alandır aynı zamanda. Mesala *Banker Bilo*'da (1980) kahramanımız Almanya'ya gitmek üzere köyden ayrılırken sevdiği kadını nerede bulacağını çok iyi bilir: çeşme başında. Zeynu'ya orada veda eder. *Sultan*'da (1978) mahalleli kadınlar muhabbeti koyulaştırmışken, muhtarın şımarık oğul Kemal minibüsüyle çıkagelir ve Sultan'la aralarındaki aşkın ilk kıvılcımı orada çakılır.
Şenay Aydemir

Sultan

Çiçek Bar 2011 yılında gazetelerde çıkan bir haber, adı Yeşilçam'la birlikte anılan ünlü sinemacı mekânı Çiçek Bar'ın geniş bir kitle tarafından keşfedilmesini sağladı. Çiçek Bar'ın yirmi altı yıllık sahibi Arif Keskiner yani 'Çiçek Arif' kitaplarına daha çok zaman ayırabilmek için birlikte anıldığı mekâna veda ediyordu. Entelijansiya ve sinemacılardan oluşan müdavimleri dışında çok bilinmeyen, asla medyatik olmamış, paparazzi haberlerine bulaşmamış bu mekân onun müdavimlerinin hayatları kadar gizemliydi. Yaşar Kemal, Aziz Nesin, Erdal Öz ve Kemal Sunal gibi artık aramızda olmayan, memleketin kültür hayatına yön vermiş müdavimleri vardı. Elia Kazan, Bernardo Bertolucci gibi dünya yıldızları da yolları İstanbul'a düştüğünde soluğu Çiçek Bar'da alırdı. Dönem dönem popüler olmuş, Sezen Aksu gibi yeni müdavimler yaratmış mekânda filmler, dünya ve yurt meseleleri konuşulur, projeler oluşturulurdu. Çiçek Bar, Beyoğlu Billurcu Sokak'ta müdavimlerini ve konuklarını ağırlamaya devam etmekte.
Serdar Kökçeoğlu

Çirkin Ares Çirkin. Vietnam'a savaş açan Amerikalılar, Ares ise eski mitolojide savaş tanrısıdır. *Çirkin Ares* 1968 yılında 1. Hisar Kısa Film Yarışması'nda



ikincilik ödülü almış Vietnam Savaşı karşıtı 8mm'lik kısa filmdir. Artun Yeres'in bu ilk filmi, kendi deyişiyle "Orta Çağ vahşetinin günümüzde Emperyalist ABD saldırganları tarafından nasıl sürdürüldüğünü anlatmaktadır." Dönemine göre oldukça cesur olan film, Üstün Barışta'nın 1969 yılındaki ifadesiyle, Amerikan emperyalizmi ile Vietnam arasındaki ilişkiyi, Amerikan emperyalizmi ile Türkiye arasındaki ilişkiye dönüştürmektedir. Bu güçlü yüzleşmede ilham kaynağı Goya ve 'Savaşın Felaketleri'dir. Yeres, Goya estetiğini sinemanın görüntü rejimi içinde kurma arayışı içindedir.

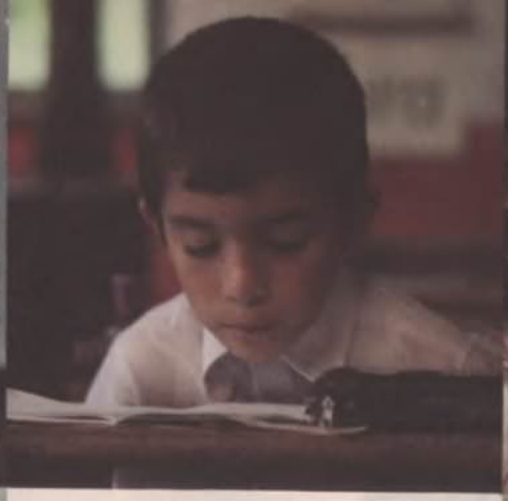
Sontag'ın değindiği üzere Vietnam Savaşı, savaş fotoğrafçılığı bağlamında inzivaneni ortadan kaldırıp nasıl her şeyi en çıplak hâlde gösteriyorsa, yine aynı gerçek ve çıplak malzemelerden bir savaş karşıtı görüntü yaratabilmiş olmak, bunu bir direnişe döndürmek Yeres'in görüntüyü en etkin biçimde kullanabilme becerisine bağlıdır. Filmin bir noktasında Amerikan askerleri silahları seyirciye doğrultmakta, Yeres bu şekilde Türkiye'yi de tehdit etmekte olan Amerikan emperyalizmine karşı seyirciyi uyarmak istemektedir. Vietnamlıların uyanışı ve başkaldırısı filmin umutla sona ermesini sağlar. Film, direnişin, başkaldırının ve devrimin elbette ki mümkün olduğunu seyirciye hatırlatır.

Filmin anti-Amerikan bulunması sorun yaratır. Sansür önce filmin ismine gelir. *Çirkin Ares, Çirkin Prens* oluvermiştir. Daha sonra film Ankara Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından tamamen yasaklanır ve hatta bir Amerikan okulu olan Robert Kolej dahilinde düzenlenen yarışmada aldığı dereceye rağmen okulda da gösterimi yasaklanır. Anlatılanlara bakılırsa, yasağı protesto eden yönetmen ve Genç Sinema grubu filmi, gösterimi yasaklanan salonun dış duvarına bir perde çekerek yansıtmışlardır. Sansür metni şöyledir: "Film genel havası itibarıyle Dost Devletlerin hislerini rencide edici bir durum taşıdığından Nizamnamenin 7. maddesinin 3. fıkrası gereğince halka gösterilmesinin ve yurt dışına çıkarılmasının sakıncalı bulunduğuna oybirliğiyle karar verilmiştir." Altan Yalçın 'Sansür ve Çirkin Ares' adlı yazısında "Eğer gerçekten Türk sansürüne böyle bir yetki verilmişse sansür adını kaldırıp yerine 'Devlet Hislerini Koruma Kurumu' adını verebiliriz," diye eleştirmektedir. ***Nagehan Uskan***

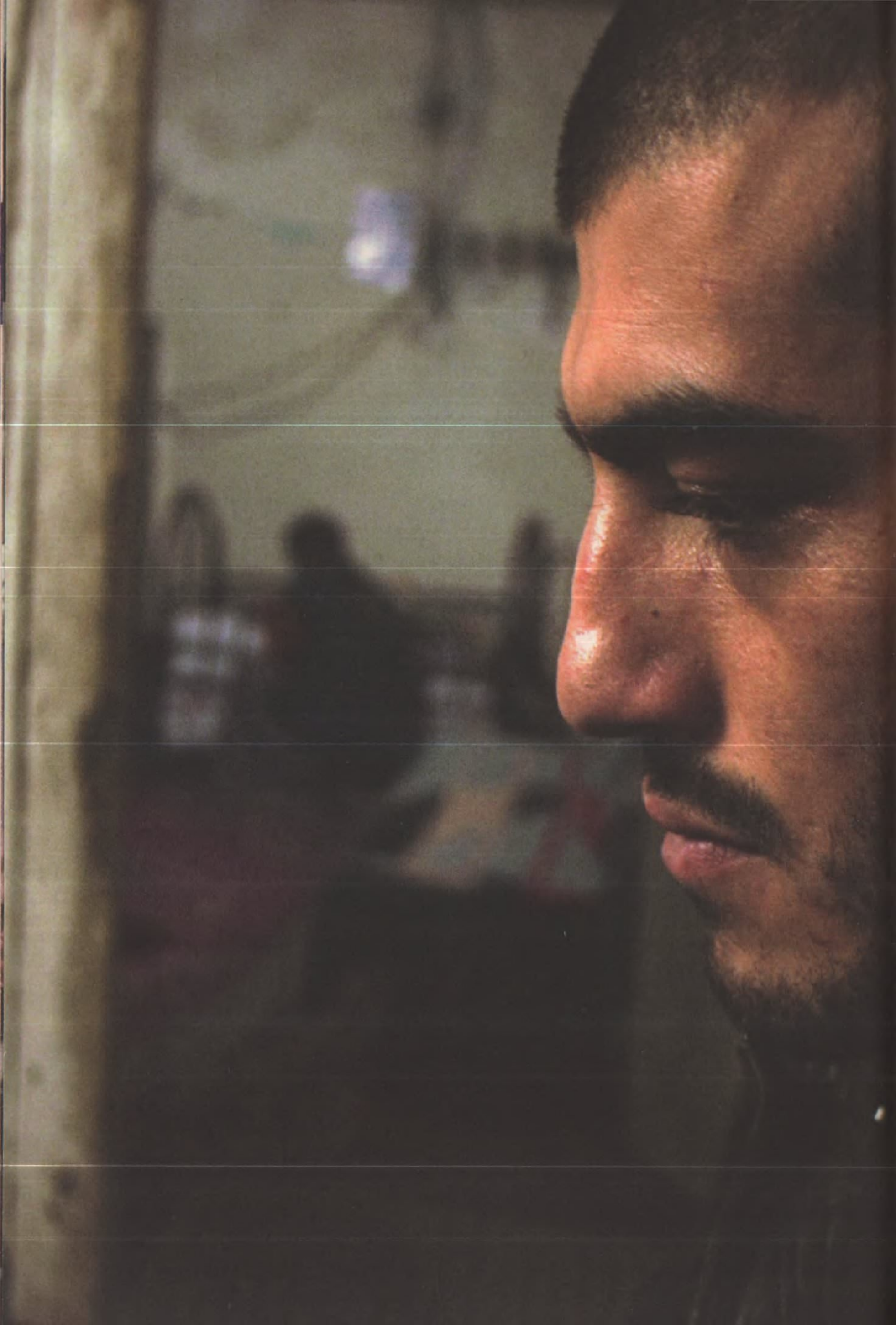
bkz. Hisar Kısa Film Yarışması

Çocuklar "Size baba diyebilir miyim, amca?" Milli hassasiyetlerin bam teline dokunan, yarım ailelerin öksüz, yetim, gözü yaşlı çocukları: Ayşecik, Ömercik, Sezercik. Ayrı anne babasını birleştirme derdinde ağlak bir Yumurcak. Öte yanda ağzına ne bulursa tıkıştıran, "İnşallah benim annem babam hep ayrı kalır çünkü her ikisinden de harçlık

Üstte
Artun Yeres



alıyorum. Üzüntüyü boşver yaşamaya bak" diyen fırsatçı arkadaşı. 'İyi' çocukların hep ağladığı, 'kötü' çocukların giderek şişmanladığı bir dünya. Ağlayan çocukların en ağlatanı 'canım kardeşim.' Halkçı polis Cemil'in sarışın, mavi gözlü, en has batılı ama sakat oğlu. Atipik bir çocuk: Babasız olduğu için değil, *sevgiden* çok *emekten* yana olduğu için, 'babayı' değil 'arıca'yı seçen *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın (1977) küçük Samet'i. 1970 Yeşilçam'ının büyüyemeyen hasta çocuklarının, 2000'ler televizyonunda melankolik yeniden tezahürü *Öyle Bir Geçer Zaman Ki*'nin (2010-2012) Osman'ı. Sinemanın sarışın ağlak oğlanların izini sürerek, 1979'da *Sızıntı* dergisinin kapağında cisimleşen, yeni sağın eski sembolü 'ağlayan çocuk.' 1980 darbesi sonrasında çocuk kalması garantilenen ülkenin, ten rengi koyulaşan ama ağlamaktan başka bir şey yapamayan acılı çocukları Emrah, Ceylan... Öte yandan 1950'lerden bugüne, Orhan Kemal'in suçlu çocukları, lümpen çocuklar... Ömer Kavur'un *Yusuf'la Kenan*'ında (1979) sokakların sahibi çocuklar, sokaklarda telef olan çocuklar, işçi çocuklar, Kenan'ın yüzünde donan son kareye düşen Nazım Hikmet'in "Çocuklar dünyayı alacak elimizden,/ Ölümsüz ağaçlar dikecekler" dizesindeki çocuklar, *Yol*'daki (1981) çocuklar. 12 Eylül'ün yüzleşemediği, eşikte tuttuğu, dışarıya salmadığı kırılgan çocuklar: *Uçurtmayı Vurmasınlar*'ın (1989) Barış'ı, *Büyük Adam Küçük Aşk*'ın (2001) Hejar'ı, *Masumiyet*'in (1997) Çilem'i. Çareyi bu dünyanın acılarında değil, uzakların zenginliğinde arayan 2000'lerin hayalcileri: *Kasaba*'nın (1997), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ın (2002), *Beş Vakit*'in (2006), *Tatil Kitabı*'nın (2008), *Bal*'ın (2010) çocukları. Ve isteyerek ya da istemeyerek dışarıda kalan, artık ağlamayan çocuklar; dışarının şiddetiyle başa çıkmaya çalışan *büyümüş* çocuklar: Birbirinin neredeyse aynısı iki son kare: Steyşın arabanın bagajında oturup dışarıyı izleyen iki çocuk: *Min Dit*'in (2009) son karesinde Gülistan'ın, *Sivas*'ın (2014) son karesinde Aslan'ın yüzü... Ve sinemaya sığmayan, sosyolojiyle açıklanamayan, sokaklarda öldürülen çocuklar... ***Zeynep Dadak***



D

Deli Yusuf'un Arabası Atıf Yılmaz imzalı *Deli Yusuf* (1975), Türkiye sinemasında fantastiğin en grotesk hâliyle karşımıza çıktığı serbest bir Köroğlu uyarlamasıdır. Lüks bir konut inşa etmek için şehrin kıyısındaki bir mahalleye göz koyan Bolulu adındaki müteahhit, düşmanları tarafından tehdit edilmeye başlayınca mahallenin yetenekli marangozu Deli Yusuf'tan bir silah yapmasını ister. Bunun üzerine Deli Yusuf oğlu Ali'yle birlikte atölyeye kapanır, günlerce süren çalışmanın ardından ortaya onlarca farklı silah ve özellik barındıran bir araba çıkarır. Fakat arabayı beğenmeyen Bolulu mahalleliye savaş açar, araba da mahallelinin en önemli savunma silahına dönüşür. Bu ileri teknoloji ürünü "müdahale aracı", sahibi ıslık çalınca kişneyerek ona doğru koşar adım gelen, turbo motoruyla bütün arabalardan daha hızlı hareket edebilen; ön tarafından boya, arka tarafından yağ fırlatan, yere paralel açılan kapılarındaki kesici aletleriyle önüne gelen her şeyi yarıp geçen, beğenmediği kişilerin üzerine dışkısını yapan, yeri gelince bomba atabilen bir varoş fedaisidir. 80'lerin fetiş akıllı arabası Kara Şimşek'ten yıllar önce tasarlanmış oryantal bir direniş aracı, Ali'nin (Köroğlu'nun) bir numaralı yoldaşı. ***Ali Deniz Şensöz***

Demirkubuz Kapıları Zeki Demirkubuz'un kapanmayan, gıcırdayan kapıları rol çalar, bir gerilim yaratır filmlerde. Kapıyla içeri dolan bir hayalet, işlerin göründüğü gibi yolunda gitmediğini söyler. Bir huzursuzluk belirtisidir. Yabancılaştırıcı bir yönetmen imzasıdır. İmza diyoruz ama Demirkubuz'un kapılara sembolik bir anlam yüklenmesine, kapılar üzerinden yargı sistemine dair yorumlar geliştirilmesine karşı olduğu söylenir. Ama biliyoruz ki filmlerde tekrar eden motifler bazen yönetmenlerin tercih ettiklerinden farklı anlamlar taşıyabilir. *C Blok*'ta (1993) modern yaşamın kilitli kapılarına vurgu yapılır. *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *Yazgı*'da (2001) kapılar devlet daireleri ile dış dünya arasında açılıp kapanmaktadır. Ayrıca *C Blok*'ta olduğu gibi *Üçüncü Sayfa* ve *Yazgı*'da da sokak kapılarıyla ayrılan bitişik hayatlar birbirini etkilerken sık sık kapılara işaret edilir. Hayatlar önce kapılarda kesişir; tıpkı *Bekleme Odası*'nda (2003) yönetmenin hayatına giren kadınların önce kapıda belirmesi gibi... Demirkubuz hikâyelerinde kapılar çatışmanın başladığı yerdir. ***Serdar Kökçeoğlu***

Despina Nine Yanaki ve Milton Manaki'nin, *Yün Eğiren Kadınlar* ile birlikte, bugün Yunanistan toprakları içinde yer alan Avdella köyündeki evlerinin önünde çektikleri film. Yakın dönemdeki çalışmalar, bu filmlerin iddia edildiği gibi 1905'te değil 1907-8 yıllarında çe-

SOL SAYFADA
Zeki Demirkubuz'un *Kader*i (2006)

kildiğini ortaya koyuyor. 1908'deki Jön Türk devrimini görüntüleyen Manaki Kardeşlerin Bioscope N300 kameralarını bu tarihten kısa bir süre önce edinmiş olmaları muhtemeldir. Buna karşın *Despina Nine* ve *Yün Eğiren Kadınlar*'ın adları Türkiye'deki ilk film tartışmalarında nedense anılmamaktadır. Fuat Uzkınay'ın varlığı tartışmalı *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'na (1914) karşı Manaki Kardeşleri Osmanlı'da

ÜSTTE
Despina Nine

sinemanın öncüsü sayan tarihçiler, bu filmler yerine *Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır Ziyareti*'ni (1911) ilk film olarak kabul etme eğilimindedirler. Anlaşılan gündelik yaşama dair yün eğirmek gibi sıradan bir imge, "ulusal" bir sinemanın başlangıcı için simgesel açıdan yeterince güçlü sayılmamaktadır. Manaki Kardeşlerin yüz yaşını geçmiş babaannemeleri Despina'yı yerde çıkrık çevirirken görüntüleyen film, Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı*'nda (*Ulysses' Gaze*, 1995) Balkanlar'ın ortak sinema mirasının bir parçası olarak yer alır. *Ahmet Gürata*

bkz. Manaki Kardeşler; Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı

Devrimci Sinema Dergisi Genç Sinema

1960'lar boyunca dünyaya hâkim olan devrimci dalga, pek çok başka üçüncü dünya ülkesi gibi Türkiye'yi de içine almıştır diye başlamak gerekir. Sinematek'in kuruluşuyla birlikte farklı sinema örnekleriyle tanışan ve kısa süre sonra Sinematek'i de yeterli eylem içinde görmeyerek Yeşilçam sinemasıyla hesaplaşmaya girişen bir grup gencin heyecanını anlayabilmek için öncelikle dünyanın o dönem içinde bulunduğu durumu anlamalıyız çünkü. Marx'ın dediği gibi dünyayı değiştirme zamanıdır artık. Dünyayı değiştirmek için sinemanın bir araç olduğunu düşünen sinemacılar bu amaçla Ekim 1968'de Devrimci Sinema Dergisi Genç Sinema'yı çıkarmaya başlarlar. "Dergi bir ortamdır. Önemli ve asıl olan yapıtlardır ve bu yapıtların halka ulaştırılmasıdır" diye yazıyorlar ilk sayılarındaki bildirilerinde. Genç Sinema –ilk sayısından alıntılarsak– "kısa filmcilerin bir yayın organıdır. Bilinen sinema düzeninin dışında kalarak şimdilik kısa film yapan sinemacıların bağımsızlıklarını, devrimciliklerini, özgünlüklerini sürdürebilmeleri için bir araya gelişleridir... Dergide göreceğiniz adların hemen hiçbirinin amacı sinema yazarı olmak değil, doğrudan doğruya film yapmak, sinema sanatçısı olmaktır." Ayrıca "Genç Sinema, elli yıllık bir deneyden sonra Türkiye'de sinema olayının yeniden ve kökten ele alınması gerektiği kanısındadır. Bu hesaplaşmanın tek amacı devrimci, halka dönük ve bağımsız bir sinemanın yaratılmasıdır."

Genç Sinema dergisi, topluluğun hem sinema ve devrim üzerine düşüncelerini tartıştığı, hem konvansiyonel sinemanın eleştirildiği, hem de topluluk üyelerinin ürünlerinin öz-eleştirildiği bir mecra hâline dönüşüyor. Mutlu Parkan'ın deneysel kısa filmi *66*, Artun Yeres'in Vietnam savaşını eleştiren *Çirkin Ares ve 17 Temmuz*'u, Ahmet Soner'in *Asayiş Berkemal*'i, *Bir Gün Mutlaka Yeneceğiz*'i ve *Hamallardan Bir Hamal*'ı, Mehmet Gönenç'in *Rastlantı*'sı, Yakup Barokas'ın *Bir Almanya Ki...*'si ve kolektif olarak üretilen Grev dergide yer

buluyor. Aynı zamanda devrimci eylemin içinde olan Genç Sinemacılar Kanlı Pazar'ı, Anayasa Yürüyüşü'nü, Gerze Tütün Mitingi'ni; grev, boykot, toprak işgali gibi eylemleri; devrimci tiyatroların, sivil toplum kuruluşlarının sokak tiyatrosu gibi etkinliklerini, dayanışma gösterilerini kayıt altına alarak yakın tarihimizin belgelenmesini de sağlıyor. Bir tür ve devrimci biçim olarak belgesel sinemayı da dergide tartışıyorlar.

Genç Sinemacılar, sadece filmin üretimi değil, dağıtım ve gösterim süreçleri ile de yakından ilgileniyorlar. Örgütlü yapılar, sendikalar, partiler üzerinden filmlerini gösteriyorlar. İşçi sınıfı ile filmlerini ve sinemayı tartışıyorlar. Kendi festivallerini düzenliyorlar. Fakat bunun yanında maddi yetersizliklerden dolayı kısa filmlerin ötesinde ürünler veremiyorlar. 12 Mart 1971 Darbesi'nde Genç Sinema'nın ofisi de basılıp malzemelerine ve filmlerine el konuyor. Darbeyle birlikte derginin yayın hayatı son buluyor, fakat eylemler ve olaylar filme alınmaya devam ediliyor. Genç Sinemacılar ellerindeki tüm arşivi ve malzemeyi 1978 yılında DİSK'e bırakıyorlar.

Genç Sinemacılar: Ahmet Soner, Algın Saydar, Altan Yalçın, Artun Yeres, Emine Sevgi Özdamar, Engin Ayça, Enis Rıza, Erden Kıral, Ertuğ Koruyan, Faruk Atasoy, Gaye Petek, İbrahim Bergman, İbrahim Denker, Jak Şalom, Mehmet Gönenç, Mete Tanju, Muammer Özer, Mustafa Irgat, Mutlu Parkan, Muzaffer Hiçdurmaz, Nurten Karaçivi, Osman Ertuğ, Ömer Pekmez, Sami Altundağ, Tanju Akerson, Tanju Kurtarel, Ümit Aşçı, Üstün Barışta, Veysel Atayman, Yakup Barokas, Yılmaz Özen, Yorgo Bozis, Yücel Dönmez. *Yusuf Güven*

bkz. Çirkin Ares; 66

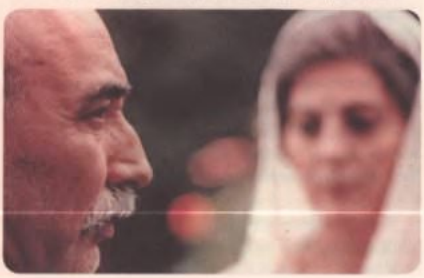
Dilber Ay'ın Tekmesi Kimi sinema "araştırmacılarının" da düştüğü yanlışla, günümüzün popüler türkücüsü Dilber Ay ile karıştırılmaması gereken, gerçek adı Gülşen Demirci olan 1958 Kayseri doğumlu Dilber Ay, Yeşilçam'daki seks filmleri furyasının ikinci döneminin popüler oyuncularından biriydi. Kariyerinde, 1977-80 arasında toplam yirmi yedi film var. Naki Yurter'in *Öyle Bir Kadın Ki*'sinde (1979) kamera karşısında ilk kez cinsel birleşme gerçekleştiren Zerrin Doğan kadar olmasa da özellikle 1979'da rol aldığı on dokuz filmdeki performansıyla bir kuşağın "hayallerine" damga vurmuştu Dilber Ay. Yine Naki Yurter'in yönettiği *Gece Yaşayan Kadın*'da (1979) sınırları aşmış, sinema tarihimizdeki ilk ayrıntılı oral seks sahnesine imza atmıştı. Dilber Ay'ın önemli özelliklerinden biri ise çeşitli röportajlarında tüm bu filmler boyunca bakire olduğunu iddia etmesi, "gerçek münasebet hiç olmadı" demesiydi.

Tornavida (1979) filminde ise alabildiğine "gerçekçi" bir hareketiyle iz bırakmıştı belleklerde. Dilber Ay'ın

dört erkekle sevişti̇ği̇ sahnede, kalça ve bacaklarından sonra ayağını da öpmeye çalışan figüranın yüzüne attığı "rol icabı olmayan" tekme belli ki tamamen yönetmen Savaş Eşici'nin inisiyatifi dışında gelişmiş bir refleksin sonucuydu. Dilber Ay bilemediğimiz nedenlerle biraz sinirlenmişti. Bu tekmenin sırrının çözülememiş olması gibi Dilber Ay'ın oyunculuğu bıraktıktan sonraki yaşamı hakkında da pek bilgimiz yok. Bir süre Anadolu kentlerindeki pavyonlarda şarkıcılık yaptığı, Ahlâk Masası'nda görevli bir komiserle evlendiği ve 1995'te bir tinerci tarafından bıçaklanarak öldürüldüğü söyleniyor. ***Tunca Arslan***

Dilsiz Kadınlar Dilsiz kadınlarla özellikle 1995 sonrasının erkek melodramlarında karşılaşmaya başladık. Bu filmlerde kadınlar öykülerin dolgu malzemesi olarak varlık gösterirlerken sözleri, sesleri, boyutları yok olarak bu kez arzunun nesnesi olarak değil de –onunla akraba olan– kaybeden, kaygılı, öfkeli erkeğin şiddetinin nesneleri oldular. Sanki onlar için rol yazılmıyor, karakter geliştirilmiyordu. Bu öykülerde geliştirilmiş gibi görünen karakterler de kötücül birtakım kadınlardan öteye gidemiyordu. Kaderin sillesini yemiş, toplum içinde yüzergezer erkeklerin ne yaptığı belli olmayan dünyalarında onları kışkırtan, kötülük yapmaya sevk eden ya da zorlayan kadın tiplerinin yaygınlaşması neredeyse bir dönem sinemasının mühürlerinden oluverdi. Tuhaf bir biçimde kadın karakterler hapis oldukları bu tuhaf kötü kadın rolleri de dahil olmak üzere genellikle onlar için yazılmış diyaloglardan bile yoksun kaldılar. Bazen gerçekten dilsizlerdi, bazen adı konmayan bir dilin dünyasından gelip konuşmuyor ya da konuşamıyorlardı; bazen dilleri gerçekten kesilip atılmıştı; bazen de nedensizce konuşmuyorlardı. Bu kadınlar, durumlarından memnuniyetsiz erkeklerin içlerinde bulundukları dünyayı çözümleyemeyip öfkelendikleri noktada öfkelerini yönlendirebilecekleri en yakın "ötekileri" olarak sinemamıza yansıyor ve tepkisel erkek şiddetinin de muhatabı oluveriyorlardı.

Eşkıya



Bugün çok büyük bir dönüşüme uğramasalar da konuşmaya başladıkları –yani kadınlar için de diyalog yazıldığı– oluyor. Ama bu belirgin dönemin sinemasının lal kadınları ki cadılardır; onlar bizim yoldaşlarımızdır. A. Kluge'nin dediği gibi, "...bir cadı nihayetinde hayal kırıklığının, hüsranın günahkârıdır ve o hâlde tamamıyla kötü olamaz, bir anlamda yoldaştır..." Dilsiz kadınlar aslında *Eşkıya* (1996) filmiyle başlayıp 2010'lar kadarki neredeyse bütün erkek filmlerinde karşımıza çıkar ama herhalde kadına yönelik şiddetin en bariz, en vülger vurgusunun olduğu *Gemide* (1998) ve *Barda* (2006) filmleriyle şahikasına ulaşır. ***Tül Akbal Süalp***

bkz. Arabesk Noir; Erkek Melodramları

Dişdiş Ömer Kavur'un Şükran Kuyucak Esen'e 2000'li yılların başında verdiği bir röportajda bahsi geçen Dişdiş, 70'li yılların başında, Ankara'da, devletin bir uzantısı olan Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından yerli

lak, komisyonlarda görev yapmış Feriha Sanerk tarafından da Behiç Ak'ın *Siyah Perde: Türk Sinemasında Sansürün Tarihi* (1999) belgeselinde açıkça dile getirilir. Türkiye sinema tarihinin önemsiz bir figürü gibi görünen Dişdiş'le ilgili yukarıdaki anekdot, Türkiye'de özellikle 60'lı ve 70'li yıllardaki film sansürüne ilişkin önemli bir duruma işaret eder. Devletin ve onun bir uzantısı olan sansürün, kâğıt üzerindeki tüm korkunçluğuna rağmen uygulamada filmler ve filmciler üzerinde mutlak bir hâkimiyet kur(a)madığını ve filmcilerin de sanıldığı kadar pasif, mağdur ve çaresiz özneler olmadığını gösterir.

Dilek Kaya

ekz. Merkez Film Kontrol Komisyonu

filmlerin denetiminin yapıldığı Film İşletmecileri Cemiyeti'nin küçük sinema salonunun makinistidir. Kavur'un anlattığına göre, kendisi gibi bazı filmciler filmlerini denetime sokmadan önce Dişdiş'e gösterirler. Zira Dişdiş, pek çok denetim toplantısına mecburen tanıklık etmiş, komisyon üyelerinin aralarındaki konuşmalara kulak misafiri olmuş ve sonunda "sansürcülerden daha iyi sansürden anlar" hâle gelmiştir. Sansür komisyonu üyelerinin nasıl düşünüp nelere takıldığı konusunda yeterince bilgi ve deneyime sahip olan Dişdiş, filmcilere "Abi şuraları çıkartalım, problem kalmaz" diyerek yol gösterir. Kavur'un da aynı röportajda belirttiği üzere, film sansürden geçtikten sonra çıkarılan sahneleri gösterim kopyasına tekrar eklemek ise o yıllarda filmcilerin başvurduğu riskli fakat yaygın bir yöntemdir. Zira doğrudan ya da şartlı kabulle sansürden geçmiş filmleri sinemalarda gösterilirken tekrar kontrol edecek düzenli bir mekanizma veya filmlerden çıkarılması istenen bölümlere kesildikten sonra devlet tarafından el konulması gibi bir uygulama olmamıştır. Sansür sisteminin içindeki bu çat-

Dört Mevsim İstanbul Berlin, Paris, Moskova, New York, Kalküta, Amsterdam... Bu şehirlerin hepsi en az bir tane 'şehir senfonisi'ne konu olmuştur ve az buçuk sinema terbiyesi olan herkes bu filmleri bilir, hepsini değilse birkaçını izlemiştir. Peki ya İstanbul? Burada binlerce film çekildiği, hatta Türkiye'de yapılan filmlerin yüzde doksanı bu şehirde geçtiği hâlde, şehrin kendisini anlatan sağlam bir belgesel ismi aklınıza geliyor mu? Bir tane var ama görmemiş olma ihtimaliniz yüksek: Lütfi Ö. Akad'ın son kez yönetmenlik yaptığı 1990 tarihli *Dört Mevsim İstanbul*, yapımcısı TRT'nin arşiv raflarında yıllardır "korunduğu" için pek çoğumuz tarafından varlığı bilinen ama kendisi ulaşılmaz olan bir belgesel klasiğidir. TV gösterimi dışında sanıyorum ilk ve tek sinema gösterimi 2012'de

Ömer Kavur

Üstte Dört Mevsim İstanbul

yönetmenin anısına Documentarist'te yapılmıştı. Akad'ın yardımcısı Sunar Kural Aytuna ile birlikte gerçekleştirdiği, Gani Turanlı'nın da son kez kamera arkasına geçtiği bu gizli cevher, her biri 50-55 dakika uzunluğunda dört bölümden oluşur: *Doğuş*, *İstanbul Bir Şarkıdır*, *İstanbul Bir Özlemdir* ve *İstanbul Bir Kavgadır*. Toplam 210 dakika süren bu görsel senfonide Akad ve Turanlı'nın kamerası sessiz bir göz misali şehrin içinde gezinir; İstanbul'un yok olan tarihini, doğal güzelliğini, neşesini, hüznünü, yorgunluğunu, kalabalığını, yalnızlığını kaydeder. Arada oyuncular da kullanılır, ki hepsi sonradan ünlü olacak bu oyuncuların çeyrek asır önceki hâllerini göstermesi bakımından, yerli sinema tarihi açısından da eşsiz bir belge, *Dört Mevsim İstanbul*. Olmayacak duaya amin: Bu aralar bağımsız belgesellere savaş açmış görünen Kültür ve Turizm Bakanlığı, keşke asli görevine dönse de en azından TRT yapımı bir klasiği, yapımının yirmi beşinci yılında su yüzüne çıkarsa!
Necati Sönmez

Döşemecilik Televizyonun yaşamımıza girip ulusal düzeyde yayına başladığı 70'li yılların ilk yarısında büyük bir krize giren Yeşilçam'daki kimi yapımcı-yönetmenler, o yıllarda TV'de gösterilme olanağı bulamayan türlere el attılar. Bu türlerin başında gelen seks komedilerinin ardından erotik filmler geldi ve en sonunda da, hard porno filmlere yöneldiler. Bu yöneliş sonucu seks filmlerine özgü birçok garip alt tür ortaya çıktı. Bu türlerden en ilginci ise döşemecilikti. Bu türde, bir kadın karşısındaki erkekle yakın planda, sansürün izin verdiği ölçütler içinde sevişirken birden görüntü değişir, bu kez aynı sevişme sahnesinde oyuncuların yerini başka bedenlerin porno görüntüleri alırdı. Birçok ünlü oyuncunun filmi, bu yöntemle seks filmine dönüştürülürdü.
Burçak Evren
bkz. O Biçim Sinemalar; Porno Sinemalar

Duhuldeki Deney "Kamerayı 180° çevirmek, ayna karşısında götünüzü döndürmeye benzemez" cümlesiyle biten, şair-eleştirmen Mustafa Irgat'ın sinema yazılarından oluşan kitap... Cahit Irgat ve Mina Urgan'ın oğlu olan Irgat, filme şiir gibi bakar; film gibi şiir yazar. Örneğin, şiirlerinden oluşan, 1993'te yayımlanan 'Ait'siz Kimlik Kitabı'nda 'Üst Üste (Bindirme) Çekilmiş (Dağar) Fotoğrafına İlişkin Mesafeli Mesel' isimli bir şiiri de vardır. Özgür Gündem ve Defter'de yayımlanan yazılarının bir derlemesi olan 'Duhuldeki Deney', Irgat'ın Türkiye'de (ve dünyada) benzeri az görülen bir radikal eleştiri dili aracılığıyla, bozarken kurmanın fiziksel ve duygusal çok boyutluluğunu güçlü bir şekilde aktarabilen metinlerinden oluşur. Son cümlede sözü geçen, sinemanın en meşhur kuralını yerle bir etmenin hiç de sanıldığı kadar kolay olmayışı, sinema eleştirisinin kurallarını yerle bir edebilen bir yazardan duyunca daha da doğru gelir kulağa. Metinler kızgındır ama yıkıcı değildir; hislidir ama ağlak değildir; uçucudur ama muğlak değildir. Irgat'ın yazınıyla,

üzerine yazdığı *Kaçaklar* (*The Chase*, 1966), *Kiralık Katil* (*Le Samouraï*, 1967), *Umut* (1970) gibi filmler ya da özellikle ilgilendiği Pasolini sineması arasındaki en büyük ortak nokta, bu türden bir 'şiirsel radikallik'tir. ***Zeynep Dadak***

Dunganga Atıf Yılmaz'ın *Aaahhh Belinda*'sında (1986), Güzin Özipek tarafından canlandırılan babaannenin, yaramazlık yapan çocukları uyutmak için "Kimmiş bakayım o gürültü eden? Bir daha konuşan olursa Dunganga geliyor" diyerek söylediği, hayali canavarlı korku ninnisi. Sözleri şöyledir: "Evvel zaman içinde / var imiş bir Dunganga / Alırmış çocukları atarmış sepetine / Yaparmış hep dunganga / dunganga dunganga..." ***Zeynep Dadak***

Üstte
Aaahhh Belinda

E

E5 Ölüm Yolu 1978 yapımı Tuncel Kurtiz belgeselidir. Yıllarca kayıp yapıt olarak kalmış, Tuncel Kurtiz'in ölümünden sonra ortaya çıkmıştır. İsveç televizyonu SVT için çekilen bu belgeselde Türkiye'den göçmen işçiler yıllık izinlerini kullanmak üzere memleketlerine dönmektedirler. Onları çok uzun, zorlu ama en önemlisi tehlikelerle dolu bir yolculuk beklemektedir. Belgeselin orijinal ismi *Misafir İşçi Yolu* olsa da, bu otoyolda gerçekleşen ve her yıl aynı dönemde tekrarlanan kazalar nedeniyle yol ve belgesel E5 *Ölüm Yolu* adını almıştır. Belgesel, Almanya'da yaşayan ve en büyük hayali kırmızı bir Ford alarak ülkesine onunla dönebilmek olan bir Türkiyeli işçiyle yapılan röportajla başlar. Fonda "neden Ford?" diye soran Kurtiz'in sesini duyarız. İşçi, "En çok sevdiğim araba Ford" diye cevap verir. Yoldan korkup korkmadığını sorması üzerine işçi kendinden emin bir şekilde, korkmadığını söyler. Yol başlar. Almanya'dan, Hollanda'dan, Avusturya'dan memlekete dönen arabalardaki üst üste oturmuş, sıkışmış ailelerle kimi zaman mola yerlerinde kimi zaman yaşadıkları küçük bir arızanın ya da kazanın akabinde küçük röportajlar yapılır. Elbette bazı kazalar dehşet vericidir. Bu şekilde yolun her aşamasından çeşitli tanıklıklarla Türkiye sınırlarına varılır. Oradan da uzun süredir görmediği yakınlarına kavuşan bir yaşlı teyzenin evine gireriz. Özlem giderilmektedir ama ayrılık yine yakındır. Tatilin dahi başlı başına bir işe dönüştüğü bu zorlu yol hikâyesinde tek motivasyon kaynağı burunda tüten memleket, özlenen yakınlardır. *Nagehan Uskan*

Ebediyete Kadar Senarist, yazar, gazeteci ve çevirmen Turgut Etingü'nün yönetmen olarak tek filmi. 1955 yapımı film Ziya Şakir'in eserinden uyarlanmış, 50'li yılların sonunda İstanbul'da geçen koyu bir aile melodramı. Bu şehir filminde eski ve yeni ahlaka göre hikâyenin mayalandığı yerler Bostancı/Moda, Hisar/Karaköy, Yalova/Karacaahmet... Orson Welles *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941) filminde nasıl elbiseler, möbleler ve sesler ile bir adamın hikâyesini alt açılar, ezici tavanlar, hızlı gölgeler, kök sesler üzerinden anlatıyor ve yorgunlaşan bir hatırayı buharlaştırıyorsa, Turgut Etingü de benzer bir kabuk değişimini anlatır *Ebediyete Kadar* filminde. Turgut Etingü bu tek filmiyle İstanbul'un Osmanlı'dan Batı'ya yüzünü dönerken kaybettiklerini ucuzlaşan kumaşlar, basitleşen möbleler ve en sevilenin kaybı ile eşleştirmiş. Filmin baş kadın karakteri Nermin'in ahlaki dönüşümü giysilerindeki değişimde gözlenebilir: Elbiseleri en başta siyah muareden, verevine atkılı mayolara, oradan güpürlere ve ihtiras kokan dantellere doğru çiçek açar, iyice düştükten

SOL SAYFADA
Tuncel Kurtiz

sonra geldiği pansiyonda şömizye poplin elbiseler giymeye başlar. Filmin dünyasındaki *secrétaire* masası, *rob de chambre*'lar, pantofeller, şal desenli fularlar, Louis Quinze koltuklar, berjerler, ışığa kapalı ipekli perdeler ise yerini az ve eski eşyalı mekânlara; Moda Kulübü'nde "American way of life" jazz band ve dansları İstanbul'un hüzün dolu şarkılarına bırakır. "Yıldızla semalardaki haşmet ne güzel şey, mehtaba bakıp yâr ile sohbet..."
Deniz Bayrakdar

Eczacıbaşı Kültür Filmleri Belgesel film üretimine Mazhar Şevket İpşiroğlu ile İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nde başlayan Sabahattin Eyuboğlu, 1960 darbesi ile birlikte merkezin çalışmaları sekteye uğrayınca Şakir Eczacıbaşı ile işbirliği içinde o zamanki adıyla Eczacıbaşı İlaç Fabrikaları sponsorluğunda belgesel film üretimine başlar. Böylece 1960'ların başında Türkiye'de ilk defa bir özel kuruluş belgesel film üretimine destek vermiş olur ve günümüzde de devam eden belgesel sinemada holding sponsorluğu geleneğini başlatmış olur. Topluca 'Eczacıbaşı Kültür Filmleri' olarak adlandırılan "kültür mirasımız" konulu bu belgesel serisi 1962-1964 yılları arasında yapılan, çoğu Sabahattin Eyuboğlu tarafından yazılmış ve Fransız yönetmen Pierre Biro tarafından renkli çekilmiş beş kısa filmden oluşuyor: *Yaşamak İçin* (Sabahattin Eyuboğlu ve Şakir Eczacıbaşı, 21'), *Renk Duvarları* (Pierre Biro, 15'), *Göreme* (Pierre Biro, 16'), *Kırkpınar* (Pierre Biro, 14'), *Tütü* (Pierre Biro, 16'). Bu belgeseller o dönemde "kültür"ün ve "kültür mirası"nın ne şekilde temsil edildiğini ve "geleneksel"e nasıl bakıldığını anlayabilmek açısından müthiş bir fırsat sunuyor. Bu filmlerden ilki olan *Yaşamak İçin*'de ise sponsor firma olan ilaç şirketinin geleneksel sağlık uygulamaları ile endüstriyel ilaç üretimi arasında kurduğu ilişkiyi gözlemlemek mümkün.
Can Candan

Bkz. Hitit Güneşi

Eğlence Resmi Sinemalardan belediyelerce alınan vergidir. 1948 yılında Belediye Gelirleri Kanunu'nda yapılan bir değişiklikle biletlerden kesilen vergi oranının yüzde 70'ten yüzde 25'e indirilmesiyle sektör yabancı filmlerden uzaklaşarak yerli yapımlara yönelmiş, bilet fiyatları da 1948 yılından sonra hızlı bir düşüş yaşamıştır. İstanbul Belediyesi'nin 1951 yılında yayımladığı fiyat tarifesine göre birinci sınıf salonların bilet fiyatları 45 ila 65 kuruş arasında değişirken, ikinci sınıf salonlarda 30 kuruşa bilet bulunabiliyordu. İşçi sınıfı bir çift için, iki çocuklarıyla birlikte sinemaya gitmek saatlik ortalama kazançlarına tekabül ediyordu. 1930'lu yılların sonlarında ortalama bilet fiyatlarının 30 ila 50 kuruş arasında olduğu düşünülürse, 1950'lerde biletlerin gerçekten de daha ucuz olduğu gözlemlenmektedir. 1950'li yılların yüksek enflasyonlu ekonomi ortamında, bilet fiyatları yükselerek 1958 yılında ortalama 150 kuruşa kadar tırmanacaktı. Ancak dönemin önemli siyasi dergisi Kim'de de belirtildiği üzere, hızla yükselen fiyatlar "yoksulların katıldığı tek kamusal mekânlar olan" sinema salonlarını vurmayacaktı. ***Barış Alp Özden***

Elli Kutu Film Dijital çağ öncesi bir film çekimi için verilen standart negatif film miktarı. Kısıtlı bir bütçe ile yapılan filmlerde kullanılabilecek 35mm film sınırlıydı; genelde elli kutu filmle tüm çekimlerin bitmesi gerekiyordu. Kutular tükenince prodüktörle zorlu bir pazarlık başlardı ama Anadolu'da çekilen filmlerde fazladan tek

bir kutu dahi alabilmek pek mümkün değildi. Bir kutu 35mm negatif filmle yaklaşık üç-dört dakikalık film çekilebiliyordu. Negatif az olduğu için provalar önemliydi. Fazla tekrar yapma lüksü yoktu. Bilge Olgaç'ın *Gömlek* (1988) filminde çalışırken bunu bizzat yaşadım. Reji asistanı olarak vazifelerimden biri kamera grubundan her gün kaç kutu film kullanıldığını öğrenmek ve senaryoya not etmekti. Diyarbakır'daki çekimlerin sonuna gelindiğinde elimizde sadece bir kutu film kalmıştı. Son kutudaki son film. Uzun ve üstüne üstlük kalabalık bir sahne henüz çekilememişti. Bilge Olgaç "Arkadaşlar tekrar yapma şansımız yok. Tek seferde çektik çektik!" dedi. Sahne tek seferde çekildi. ***Belmin Söylemez***

Emek Sineması 1884 yılında mimar Alexandre Vallaury tarafından yapılan Cercle d'Orient'ın büyük bahçesinde inşa edilir Emek Sineması. Gökhan Akçura'nın araştırmalarına dayanarak sinemanın 1960'lara kadar hikâyesini şöyle aktarabiliriz: Bu bahçede önce Galatasaray Sultanisi'nde de jimnastik öğretmenliği yapan Strangali'nin kurduğu Rum Atletik Jimnastikhanesi ve İdman Meydanı varmış. Okul kapandıktan sonra burada yapılan ilk bina Skating Palace olmuş. 1909'da inşa edildiği söylenen bu mekânda buz pateni yapılır ve hokey maçları oynanırmış. Bu mekân 1918'de Yeni Tiyatro'ya, 1924'teyse Türkiye sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan İpekçiler tarafından Melek Sineması'na dönüştürülür. Binden fazla seyirciyi konuk edebilen Melek Sineması'nın da bulunduğu Cercle d'Orient külliyesine de –İstiklal Caddesi'nde azınlıklara ait olan pek çok bina gibi– Varlık Vergisi döneminde el konur. İstanbul Belediyesi, bu dönemde mülkiyetini aldığı yapı kompleksini 1957'de Emekli Sandığı'na satar. Emekli Sandığı, Emek Film'i kuracak ve Melek Sineması'nı Emek Sineması olarak işletmeye başlayacaktır.

Yıllar içinde *Bisiklet Hırsızları*'ndan (*Ladri di Biciclette*, 1948) *Gece*'ye (*La Notte*, 1961), *2001: Uzay Macerası*'ndan (*2001: A Space Odyssey*, 1968) *Duvar*'a (*Pink Floyd The Wall*, 1982), *Hakkâri'de Bir Mevsim*'den (1982) *Selamsız Bandosu*'na (1987) pek çok unutulmaz film Emek Sineması'nda seyirciyle buluşur. 12 Eylül Darbesi'nden

1 Mayıs 1987. Emek'in fuayesi

sonraki ilk kitlesel 1 Mayıs İşçi Bayramı buluşması da 1987'de Emek Sineması'nda gerçekleştirilir. İlerleyen yılların eylem çağrılarında sıkça rastladığımız "Emek Sineması'ndan Meydanlara" sloganı, Emek'in toplumsal muhalefet açısından da sembolik bir anlam kazandığına işaret eder.

Emek Sineması'nı da içeren Cercle d'Orient yapı kompleksi 1993 yılında yap-işlet-devret modeliyle yirmi beş yıllığına Kamer İnşaat'a kiralanır. İnşaat şirketinin, birinci derece tarihi eser olan Cercle d'Orient binası dışındaki yapıları yıkarak yeni bir iş merkezi yapacağını duyurması tepki çeker ve Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi'nin başvurusu üzerine proje mahkemece iptal edilir. Fakat 2005 yılında başta İstanbul olmak üzere, Türkiye'deki bütün kentlerin tarihî dokusuna musallat olan 5366 sayılı Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Kanunu yürürlüğe girer ve 2006 yılında, Cercle d'Orient yapı kompleksi Bakanlar Kurulu'nca Yenileme Alanı ilan edilir. 2009'daki Filmekimi sonrasında sinema kapanır. Yıllarca İstanbul Film Festivali'nin ana salonu olarak festivale ev sahipliği yapan Emek Sineması kapatılmış, farklı kuşaklardan sinemaseverlerin buluşma noktası olmaktan çıkmıştır.

Ne kamuoyuyla, ne sinemanın son işletmecileriyle, ne de sinemayı yaşatan festivallerle paylaşılmayan yeni proje, başta Mimarlar Odası olmak üzere, önce İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi, daha sonra Emek Bizim İstanbul Bizim inisiyatifi ismi altında birleşen sinemaseverler ve kent hakkı savunucularının eylemleriyle gündeme taşınır. Projeyi yürüten Kamer İnşaat yetkililerinin ve projenin onayından sorumlu, Kültür ve Turizm Bakanı dahil bütün siyasi yetkililerin, "Emek Sineması yıkılmıyor, moving tekniğiyle taşınıyor" diyerek yalanlamaya çalıştığı yıkım projesine karşı dört koldan mücadele başlar. Bir yandan Mimarlar Odası aracılığıyla hukuki mücadele, diğer yandan da protesto yürüyüşleri, basın açıklamaları, Yeşilçam Sokağı'nda yapılan film gösterimleri ve etkinliklerle sivil demokratik mücadele büyür. Emek Sineması mücadelesi defalarca ana haber bültenlerinde, gazete sayfalarında, dergilerde kendine yer bulur.

Hukuki mücadelede, 9. İstanbul İdare Mahkemesi'nin 12 Mayıs 2010 tarihinde Emek Sineması için öngörülen projenin "uygulanması halinde telafisi güç ya da imkânsız zarar doğuracak nitelikte olduğu" gerekçesiyle yürütmenin durdurulmasına karar vermesiyle önemli bir kazanım elde edilir. Kararın ardından, 14 Aralık'ta üç uzmandan oluşan bilirkişi heyeti incelemesini yapar. 18 Nisan 2011'de mahkemeye sunulan raporda üç uzmandan ikisi, dava konusu projenin kültür dokusuna uygun olmadığı ve yürütmenin durdurulması yönünde karar belirtir. 1 Aralık 2011'de bu bilirkişi raporuna ve 2010 baharından itibaren sürdürülen mücadeleye rağmen, 9. İdare Mahkemesi projeye yönelik yürütmeyi durdurma kararını iptal eder.

Bu karar esas alınarak Emek Sineması 2013 Mayıs'ının sonlarına doğru, Gezi Direnişi başlamadan hemen önce yıkılır. Yıkıma rağmen hukuki süreç devam edecek ve Emek Bizim İstanbul Bizim İnisiyatifi'nin öncülüğünde sokak mücadelesi sürecektir. 8 Ocak 2015'te İstanbul Bölge İdare Mahkemesi, Emek Sineması'nı yıkan proje hakkında verdiği yürütmeyi durdurma kararını açıklasa da, inşaat durdurulmaz. 2015 ortasına gelindiğinde Cercle d'Orient'in restorasyonu ve yıkılan Emek Sineması üzerinde yükselen Grand Pera adındaki AVM projesinin inşaatı sürmektedir.

Emek Sineması'nın hikâyesi, Osmanlı'nın son döneminden günümüze, İstanbul'un kültür sanat mekânlarının mülkiyet rejimleriyle, siyasi iktidarlarla, sermayeyle, kent mücadeleleriyle ilişkisini anlamak için başlı başına bir vaka. "Yıkmıyoruz" diyebilmek için söktükleri süslemeler Grand Pera'nın bir katındaki Emek Sineması taklidinin duvarlarına göstermelik olarak asılmış, beklemekte... Şimdilik açılmayı bekleyen bu sahte Emek'in tarihinin nasıl yazılacağını da, Emek Sineması mücadelesinin bundan sonraki seyri belirleyecek. ***Enis Köstepen***

bkz. Bu Daha Başlangıç, Mücadeleye Devam; Günaha Son Çağrı; Koltuk Kılıfı

Enis Aldjelis, Doğunun Çiçeği

Orijinal adı *Enis Aldjelis, die Blume des Ostens*; Boğaz ve Haliç'in şahane görünüleri, camilerle taçlandırılmış Osmanlı şehrinin fantastik arka planında geçen beş bölümlük bir oryantal aşk masalı... Öyküsü Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentinde geçen bu film, tamamı Avusturyalı bir ekip ve oyuncularla çekilmiş. Zengin Sirkeci Paşa, oğlu Ahmet'in sefih yaşamından vazgeçmesini ve erdemli bir hanımla evlenmesini istemektedir. Ahmet dilenci kılığında ülkeyi baştan başa dolaşırken Enis ile karşılaşır. Kısa süren bir evliliğin ardından Ahmet yine eski yaşamına döner. Ahmet'in bir arkadaşı, Enis'i evine götürerek kocasının sadakatsizliği konusunda onu ikna etmek ister. Ancak karısını arkadaşının evinde bulan Ahmet çılgına döner ve işler karışır. Ahmet, Enis'in öldürülmesini emreder fakat Enis bir hizmetçi tarafından kurtarılır. Bu arada karısının gerçekten öldüğünü sanan Ahmet çok pişman olur. Filmin sonunda Enis'in yaşadığını öğrenince de çok sevinir ve sevgililer tekrar kavuşurlar.

İstanbul'un Sultanahmet, Gülhane Parkı, Galata Köprüsü gibi ikonik dış mekânlarında çekilen *Enis Aldjelis*, 1917 İstanbul'unun günlük yaşamına dair belgesel görüntüler içeriyor. Her ne kadar sinema tarihi içinde çok önemli bir yeri olmasa da, hem tarihî İstanbul görüntüleri, hem de yönetmeni Ernst Marischka'nın bilinmeyen sessiz sinema serüvenine ışık tutması açısından ilginç bir film *Enis Aldjelis*. Ne yazık ki tüm araştırmalara rağmen, bu filmin ikiz kardeşi olarak bilinen *Pera Prensi*'nin izine bugüne kadar ne yazılı ne de görüntülü belgelerde rastlanabildi. Dünyada birçok kentte gösterildiği düşünülen *Enis Aldjelis*, 1920 tarihli bir Hollanda gazetesinde şöyle anlatılıyordu: "Doğunun Gülü veya Boğaziçi Dramı... Beş bölümlük heyecanlı oryantal hikâye. Görülmemiş güzellikte

bir roman. Türk içtimai hayatının âdab ve âdetleri, doğal güzellikler, oyunculuk ve içerik bu muhteşem filmin başarısını garantiliyor."
Elif Rongen-Kaynakçı

Entel Filmi 1980'lerin ortalarından itibaren sayıları artan, dönemin aydınlarının duygusal buhranları ve varoluşsal sorunlarına eğilmeye çalışan ama sıkça özenti ve yapay olmakla, halktan uzak olmakla, anlaşılmamakla suçlanan filmler. Dönemin karikatürlerinde, köşe yazılarında ve nihayet filmlerinde temsili hızlı bir şekilde yaygınlaşan, itibarsızlaştırılmış –genelde solcu ya da eski solcu– entelektüel figür, 'entel' yaftasıyla, ülkede yeniden kurulan dile de hızla eklemlendi. 'Entel' kelimesinin bu kadar hızlı kabul görmesinde, dönemin bahsi geçen filmlerinin jargona 'entel filmi' olarak eklemlenmesinin etkisi yadsınamaz. Bu filmlerde sıkça karşımıza çıkan, yakın dönemde örselenmiş politik kimliği nedeniyle keskin bir 'kayıp' duygusu yaşayan, derin bir melankoli içinde, geçmesi mümkün gözükmeyen bir iç sıkıntısıyla hayatın dışına itilmiş aydın karakter ve tiplemeler, hayat tarzları, konuşma biçimleri, saç stilleri, kıyafet ve aksesuarlarıyla, dilimize henüz yerleşmekte olan 'entel' sözcüğünün ikonografisinin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

Sanat-Kültür-İnsan
Melodram: Entel olma hevesi
24 Mart 1989
Güneş gazetesi

Burçak Evren'in "bir bilmece film" olarak nitelendirdiği 1989 yapımı *Melodram*'la ilgili eleştirisinden bir bölüm, bu filmlerin çekildikleri dönemde nasıl algılandığını anımsamamız için işlevsel olabilir: "Filmde Esra durup dururken 'terör iki kişinin ilişkisinden doğar' diyerek, geç kalmış bir Afrodit kılığına bürünerek Behzat'ın odasına dalıveriyor. Toplanan kitaplar, anımsanan çocukluk yılları, bir mezarlık, mezarlıkta adres soran bir adam, neyi, nasıl, neden yazacağını bir türlü kestiremeyen genç bir kadın, kimi toplumsal arayışlara yalnızca düşünerek katkısı olmuş eski bir tüfek vs. vs. hep bu bilmecenin havada kalmış parçalarını oluşturuyorlar. (...) *Melodram*'dan akılda kalan tek söz 'korkarım bunu bizden başka kimse anlayamaz,' oldu. Korkarım öyle." ***Nadir Öperli***

Eremya Çelebi Kömürciyan'ın Kamera Öncesi Kamerası Görmek ve görülmek, adı 19. yüzyılda konmadan önce de var olan bir modern zevk. Yeni şehir hayatında, görmek ve görülmek istemiş insanlar. Daha 17. yüzyılda Avrupalı seyyahların fark ettiği bir şey bu. Temaşa zevkinin o dönemin kültüründe nasıl içselleştirildiğinin en açık göstergelerinden biri, Evliya Çelebi'nin çağdaşı olan İstanbullu Ermeni Eremya Çelebi Kömürciyan'ın şehir hikâyeleri. 'İstanbul Tarihi' adlı eserinde Yedikule'den başlıyor, kayığa bindiriyor okurunu. "Buyrun, bir kayığa binelim" diyor. Kayıkla biraz açılıyor, "şimdi şehre buradan bakalım" diyor. Ondan sonra bütün İstanbul tarihini kayıkta gezdirdiği o okurla konuşarak ve perspektiflerini biçimlendirerek yazıyor. Şöyle diyor: "Garpta, şehrin son müntehası olan Yedikule görülmektedir. Kayıktan çıkmayalım. Sahili takiben şarka doğru yavaş yavaş ilerleyerek dikkatle etrafı temaşa edelim." Pan yapıyor,

duruyor, zum yapıyor. Çıkıyor, yeniden pan yapıyor ya da yakın plan, uzak plan ayarları yapıyor. Yani kamera öncesi bir kamera gezisi yapıyor. *Cemal Kafadar*

Erguvani İstimbot

● Manaki Kardeşlerin yönettiği, Fuat Uzkınay'ın *bestboy* (elektrikçi çırağı) olarak görev aldığı sessiz sinema klasiği. Aynı zamanda Türkiye sinemasının ilk konulu uzun metraj filmidir. Rivayet edilir ki Boğaz kıyılarındaki ilk erguvan ağacının ilk çiçeğini açtığı günün sabahında, sisler arasından bir istimbot (çatana) süzülerek boğaz kıyılarından geçer, içinden bir kadın sesinin söylediği hüzünlü bir şarkı duyulurmuş. Kimileri erguvanların çiçek açmak için istimbotu beklediğini, istimbotun Boğaz'da görünmediği bir yıl erguvanların da açmadığını dedelerinden dinlediklerini söylermiş. Bu tuhaf olaydan etkilenen Manaki Kardeşler, babasının kendisini sevdiği gence vermemesi üzerine kendini bir erguvan ağacına asarak intihar eden bir genç kızın hikâyesini anlatan *Erguvani İstimbot* adlı filmi çekmişler. Filme göre, genç kızın ruhu erguvani bir istimbotla Boğaz'ı dolaşır ve sevgilisini çağıran şarkılar söylermiş. Film ne yazık ki Fuat Uzkınay'ın sebebiyet verdiği bir elektrik kontağından çıkan yangında yanmış ve bugüne hiçbir izi kalmamış. Uzkınay'ın filmi kıskançlıktan yaktığı da rivayet olunur. Sessiz sinema oyunlarında popüler bir film adı olan 'Erguvani İstimbot', filmi gören bir kimse ya da filme dair bir belge kalmadığı için hep şüpheyle ve böyle bir film olmadığı iddialarıyla karşılaşır. *Cüneyt Cebenoyan*

● Nisan 2014'ten beri Açık Radyo'da yayınlanan sinema programı. Pazartesi günleri saat 11'de yayınlanan programda Cüneyt Cebenoyan her hafta farklı bir konukla bir film üzerine sohbet etmektedir.

BKZ. Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı; Makara Yapmak; Maneki Kardeşler

Erkek Erkeğe

Kadın eşcinselliği 1960'lı yıllardan itibaren üstü kapalı bir şekilde de olsa, Türkiye sinemasında perdeye yansımaya başlamıştı. Fakat "erkek erkeğe" görüntülerin filmlere sızması 1980'li yıllara kadar gerçekleşmeyecekti. Bülent Ersoy'un başrolde yer aldığı filmlerden *Beddua* (1980) ve *Şöhretin Sonu* (1981) erkek eşcinsellerin öykülerin merkezine yerleştiği ilk filmlerdendir. *Beddua*'da, bir fabrika işçisiyken ünlü bir şarkıcı olan eşcinsel bir erkeğin öyküsü bir başarı hikâyesi şeklinde anlatılırken, *Şöhretin Sonu*'nda kadın gibi giyinen bir erkek assolistin kendi kimliğiyle ve çevresiyle verdiği mücadele ele alınır. İki filmde de ana karakterin eşcinselliği tecavüz ve dayak gibi çocukluk travmalarıyla açıklanmaya çalışılsa da, filmlerin cinsel kimlik meselesi üzerine kafa yorması Türkiye sinemasında bambaşka bir damar açmıştır. Eser Zorlu'nun *Acılar Paylaşılmaz*'ında (1989) ise her filminde erkekliğin kitabını yeniden yazan Kadir İnanır, star kimliğinin en zorlu engeliyle karşı karşıya kalır. İnanır, oğlunun eşcin-

selliğiyle yüzleşmek zorunda kalan bir babayı canlandırmaktadır. Baba filmin sonunda oğlunu "bağışlasa" da, oğlana reva görülen dayak, dışlanma ve kötü muameledir. Erkek eşcinselliği Türkiye sinemasında 1990'lı yılların başından itibaren nispeten daha görünür olmaya başlasa da "erkek erkeğe" sevişmek hâlâ kadrajın dışındadır. *Ali Deniz Şensöz*

skz. Kadın Kadına; Şöhretin Sonu

Erkek Melodramı Erkek anlatıcıların, kendi ötekisinin dünyasını da temsil ettiğini düşünen erkeklerin tuhaf, mesafeli öykü dünyaları yerine, kendi hayatının melodramına ya da bir melodram olarak gördüğü kendi hayatının bu "duygu dolu hâlinin" öyküsüne hislenerek yapılmış melodramlardır. Erkek melodramı mesafesizdir ve yönetmenin mahremine aşina kalındığımız yeni bir seyirlik türüdür.

Dönemsel olarak işini, konumunu, toplumsal bağlarını, dayanışma pratiklerini, düşünsel yeti ve dayanaklarını çok hızlı kaybeden, yalnız, becerisiz, işsiz kahramanlar ya saldırgan, öfkeli ve yönelimi olmayan yerçekimsiz erkeklerdir ya da tutunmaya çalışırken, küfürle kendi sesinden güç bulan ve seyircisini küfrüne güldürerek kendine bağlayan, 'karşı kahramanlara' dönüşen erkeklerdir. 1980 sonrasının bütün sıkıntılı dönüşümlerinde, bu travmadan kendini ne pahasına olursa olsun çıkarıp kurtarmaya çalışan, yerçekimsizlik hâli ile ruhu askıda, şiddeti içinde büyüyen, kendini anlatısının merkezine alan ve bu üslubu da nihilist, varoluşçu felsefelerle anlamlandıran bir alt tür oluşumudur. Bu filmler 90'ların sonundan itibaren yaygınlaşan ve etkinleşen, sınıf meselesine, kadına, topluma ve kente yabanıl ve dışarlıklı bir bakışın da hâkim olduğu filmlerdi. Aynı zamanda 'lümpenlik' ve 'hiçlik' kutsamalarının da yeniden ve yeniden üreticisi oldular. 1980 sonrası bilgiye ve bilgi üretimine, düşünceye karşı geliştirilen cehalet yüceltmeleri, apolitik ve milliyetçi (hatta bütün ötekileri dışlayan ve onlara karşı hayli saldırgan) söylemlerle beslenen ve güçlenen, günlük ve günü kurtaran ideolojinin resmi ideolojiyle örtüşmesi ve uyumu ile karşılaştık. Bu erkek kahramanların öfke ve şiddetlerinin ya da örtük şiddetlerinin, pasif agresyonlarının anlatılardaki esas muhatabı ise kadınlardı. Birinci grup, kadınlara yönelik şiddeti sakınmasız ve pervasızca gerçekleştirirken ikinci grup, şiddeti zaman zaman açık olarak uygulasa da daha çok iktidarını, meselesini, toplumunu yitirmiş erkeğin bütün kayıplarının, başına gelen olumsuzlukların ya da en azından yaşamını parçalayıp onu hareketsiz kılan anlamsızlıkların müsebbibi ve kötülüklerin kaynağı olarak kadını hedef almaktadır. Ama birinci grup, kadınları tamamen hınç nesnesine dönüştürürken, ikinci grup toplumla, sistemle yapmaktan vazgeçtiği ve aslında onunla böyle bir meselesinin olmadığını söylediği yerde hesaplaşmasını, erkek varlığının varoluşsal çelişkisine döndürdüğü kadınla yapıyordu.

Üretememenin değil, tüketememenin sıkıntısındadırlar. Tüketmenin dibe vurmakla bir olduğu bir yerde, bakışını, odağını yitirmiş, dibe vuran bir yok edicilikle saldırırlar. Bir salgın hastalık gibi üretilen şiddetten keyif almamız beklenirken arzunun nesnesi insan, şiddetle tüketirken nihayet rahatsızlığı ile beraber yaşamayı

Ölüme Gemide

öğrenmiştir. *Ağır Roman* (1997), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Kader* (2006), *Rıza* (2007), *Pus* (2009), *Gemide* (1998), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Barda* (2006) gibi filmleri örnek gösterebiliriz. ***Tül Akbal Süalp***

bkz. Dilsiz Kadınlar

Erol Erbil Yüzden fazla filmde rol almış eski Yeşilçam figüranıdır. Yılmaz Güney'in oynadığı *Sahtekâr* (1972) ile başlayan figüranlık deneyimi, Malkoçoğlu filmleriyle devam eder. Malkoçoğlu'nun fazla "şiddetine" maruz kaldığından olacak, pes eder ve figüranlığı bırakır. Şimdi onu yine sinemadan ve sinema emekçiliğinden uzak tutmayacak yeni bir görev beklemektedir. Erbil, 35mm filmlerin sinema salonlarına nakliyesini üstlenir. Her cuma yeni gösterime girecek olan filmler onun omuzlarında taşıdığı beyaz çuvalın içinde Beyoğlu sokaklarında gezer. İstanbul Film Festivali film trafiğinin akışını sağlayan da ta kendisidir. Filmden filme koşan İstanbullu sinemaseverlerin çoğunlukla film aralarında rastladıkları, akıllarda yer etmiş, film karesinin dışına çıkmış figürandır. Erol Erbil 28 yaşındayken, 1974 yılında Yedinci Sanat dergisine verdiği bir röportajda şöyle diyordu: "4 yıldır figüranım. Meyhaneci, asker, kavgacı, tarihi filmlerde, asi gençlik hippi rollerinde oynadım. Mesleğimi seviyorum, geleceğimiz ise karanlık görünüyor. (...) Sosyal güvenlik haklarımız yoktur. Bir kere sakatlandığımda sendika bakmıştı." ***Nagehan Uskan***

bkz. Figüranlar Kahvesi

Ertem Eğilmez'in Evi Türkiye'de, içinden en çok sinemacı geçmiş ev. Gümüşsuyu'nda, Alman Konsolosluğu'nun yan sokağındaki bu bahçe katını Ertem Eğilmez 70'li ve 80'li yıllarda ofis olarak kullanmış, ailesinin Kadıköy'deki evine kimi zaman günlerce gitmeyerek senaristleri ve oyuncularıyla bu evde sabahtan akşama çalışmıştır. Oğlu Ferdi Eğilmez, sabahları yönetmenlerin, yazarların evin önünde saat 9:00'a kadar bekleştiğini, kapının tam 9:00'da açıldığını, gecikenlerin o gün "cezalı" olduğunu ve eve alınmadığını anlatır. Arzu Film ekolünün merkez üssü denebilecek bu ev farklı dönemlerde Sadık Şendil, Yavuz Turgul, Barış Pirhasan, Ümit Ünal, Gani Müjde gibi senarist ve yönetmenlerin, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Müjde Ar gibi starların uğrak yeri olmuştur. Metin Akpınar'ın "mektep" olarak andığı, Gani Müjde'nin ise bütün ünlülerin toplandığı bir "dergâh"a benzettiği evde hep birlikte senaryolar üzerinde çalışılır, sahneler canlandırılır, yemekler yapılır, içkiler içilir. Arzu Film'in senaryo yazımına getirdiği bu kolektif anlayışından, dönemin popüler dergilerinden Ses'in 'Senaryo Okulu Gibi' başlıklı haberinde de övgülerle bahsedilir. Ertem Eğilmez o meşhur sevimliliği ve küfürbazlığıyla, müritleriyle bir araya gelen bir sinema şeyhi gibidir âdeta. Zeki Alasya 70'li yıllarda Eugene Vale'in senaryo kitabından çahştıklarını, *Köyden İndim Şehire* (1974) ve *Salak Milyoner* (1974) filmlerinin senaryolarının birlikte ortaya çıkarıldığını anlatır. Öte yandan evin misafirlerinin hemen hepsi "Ertem Eğilmez'le birlikte senaryo yazmak" diye bir şeyin söz konusu olmadığı konusunda hemfikirdir. Ümit Ünal da Eğilmez'le çalışma deneyimini, "o zaten kendi kafasında bütün senaryoyu, hikâyesini kurmuştu" sözleriyle ifade eder. Eğilmez'in 1989'daki ölümü aynı zamanda bir dönemin sonu, kolektif çalışılan bu 'sinema evi'nin de kapanışıdır. Bir süre üretime ara veren Arzu Film 90'ların ortasından itibaren yeniden aktif hâle gelecek, *Kahpe Bizans*'la (1999) önemli bir gişe başarısı yakalayacak, 2000'li yıllardaysa Hababam Sınıfı ve Maskeli Beşler serileriyle geleneği yeniden canlandırmaya çalışacaktır. ***Berke Göl***

Ses

HAFTALIK AKTÜALİTE SİNEMA TİYATRO MÜZİK ve GENÇLİK

21 NİSAN 1973 • 250 KURUŞ • SAYI: 17

Türk Sinemasına Yeni ve Gerçek Değerler Kazandıran Geleneksel

Ses

Sinema Artisti Yarışması Sizleri Bekliyor!

(Yarışlar 2. sayfamızda)

F

Faruk Kenç Soyadı eski jeneriklerde hep yanlış yazılagelmiş olan Faruk Kenç, Muhsin Ertuğrul sonrası ilk yönetmenlerimizdendir, aynı zamanda senarist, yapımcı ve dublajcıdır. Giovanni Scognamillo'nun sinema tarihinde anlattığı üzere hem sonradan Yeşilçam'ı tanımlayacak tüm konuları, temaları ve klişeleri ilk kullananlardan olmuş ve Amerikanvari bir sinemaya yönelmiş; hem de Belgin Doruk, Ayhan Işık gibi starları bizzat yaratmıştır. İlk polisiyeleri de o çeker, elbette melodramları, köy ve kent filmlerini de. Muhsin Ertuğrul'un sultanlığını sadece film yaparak tehdit etmez; Ertuğrul'un elindeki sesli film yapma tekelini aşamadığı için sessiz filmler yapmakta bulur çareyi. Bunun sonucunda da sinemamıza mecburen de olsa dublaj gelir, yepyeni bir meslek doğar. Sinema tarihimizin 'Geçiş Dönemi'nin, Kenç'in ilk filmi *Taş Parçası* (1939) ile birlikte başladığını söyleyenler çoktur. Araftadır Kenç, bitmek üzere olan 'Tiyatrocular Dönemi' ile henüz başlayacak 'Sinemacılar'ın arasında bir yerde. ***Murat Tırpan***

BKZ. Şadan Kamil

Ferit Tarık Akan'ın 1970-1976 yılları arasında rol aldığı filmlerin büyük bir çoğunluğunda canlandırdığı karakterlerin adı. Akan, Ses dergisi yarışmasını kazandıktan sonra başladığı sinema kariyerinde ilk olarak *Beyoğlu Güzeli*'nde (1971) dönemin ünlü yıldızlarından Hülya Koçyiğit'in karşısında rol alır. Daha bu ilk filminde canlandırdığı karakterin adını Ferit olarak koyan kişi, filmin yönetmeni ve yapımcısı Ertem Eğilmez'den başkası değildir. Bu altı yıllık dönem boyunca Akan, toplam on iki filmde Ferit adlı karakterleri canlandırır. Bu filmlerin büyük bir çoğunluğunun yönetmeni yapımcısı Ertem Eğilmez'dir ve kendi babasının adını verdiği karakterleri bu genç ve yakışıklı oyuncuya emanet eder. Eğilmez'in yapımcı oğlu Ferdi Eğilmez'e göre sonraki yıllarda aralarında bir küslük ortaya çıksa da Eğilmez, Akan'ı hep "uzun oğlum" diye anar. Zira kendisine Ferit adını vermediği 1973 yapımı *Yalancı Yarim* filminde de oğlunun adı olan Ferdi'yi verir. Bu arada Ferit'in karşısındaki esas kızlar Hülya Koçyiğit'ten Filiz Akın'a, Hale Soygazi'den Necla Nazır'a bir çeşitlilik sergileseler de hepsi, Eğilmez'in kızı Alev'in adını taşır. İş ve özel hayatını ayırmak konusunda son

SON SAYFADA Tarık Akan'lı Ses kapağı

derece titiz davranan ve çocuklarının sinemacılık işine bulaşmasını istemeyen Eğilmez, aile fertlerinin isimlerini belki de başka bir biçimde çocukları olarak gördüğü filmlerinde yaşatmaya çalışmıştır. Bunlar arasında ortaya çıkan Ferit tiplemesi, Tarık Akan'ı döneminin en beğenilen jönlerinden biri hâline getirmiştir. Yakışıklı, genelde zengin ve ayrıcalıklı ailelerin biraz şımarık oğullarına karşılık gelen Ferit tiplemesi, her filmde kendisinden daha yoksul ve farklı bir toplumsal seviyeden gelen ama iffetli olduğu kadar da zeki bir genç kadın tarafından hem aşkı hem de zekâsı ile adam edildikçe, kadın seyircilerin içinin yağı erir. Akan'ın 1978 sonrasında toplumsal gerçekçi bir sinema anlayışını benimsemesiyle geride bıraktığı Ferit tiplemesinin, her ne kadar kendi anı kitabında yer almasa da, o dönemin –özellikle de kadın– seyircilerinin hafızalarında ayrı bir yeri vardır. ***Yeşim Burul***

Bkz. Ertem Eğilmez'in Evi

Fevziye Kıraathanesi

Sponeck'te iki ay süresince devam eden film gösterimlerinin ardından, Ramazan ayı kutlamaları çerçevesinde Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathanesi'nde Türk ve Müslüman nüfusa hitaben bir gösterim gerçekleştirilir. Ali Özuyar, dönemin Sabah gazetesinde yer bulan haberden şu satırları aktarır: "Şimdiye kadar Beyoğlu'nda İsponek (Sponeck) salonunda mevki-i teşhire vaz etmiş olduğumuz (canlı fotoğrafı), ahali-i kiramdan gördüğümüz rağbet fevkaladeye müsteniden ramazan-ı şerife mahsus olmak üzere Şehzadebaşı'nda kâin Fevziye Kıraathanesi bahçesindeki mahal-i mahsusa nakletmeye karar verdik. Binaen aleyh şehr-i mübarek mezkûrdaki ahali-i kiramın canlı fotoğrafımızı temaşa ile memnun kalacaklarını ve iş bu harikayı Avrupa ve Amerika'da görmüş olan zevatın Mösyö Lumiyer [Lumière] fotoğrafından daha mükemmel bulacaklarını memul ederiz."

İlanda belirtildiğine göre Ramazan ayı boyunca Fevziye Kıraathanesi'nin bahçesinde toplam yirmi üç film gösterilecekti. Yine Ali Özuyar'dan aktaracak olursak, "listenin birinci sırasında Ekrem Talu'nun büyük bir heyecanla izlediği ve Sponeck'te *Şimendifer* adıyla gösterilen *L'Arrivée d'un Train* (*Trenin Gara Girişi*)" adlı film yer alıyordu. *Şimendifer*, Sponeck'te ve dolayısıyla da Türkiye'de gösterilen ilk filmdi. Listede *Şimendifer*'in ardından orijinal adlarını tespit edemediğimiz *Asker*, *Süratli Ressam* ve *Müthiş Bir Gece* adlı filmler geliyordu." ***Aslı Özgen Tuncer***

Bkz. Sponeck Birahanesi; Şimendifer

Figüranlar Kahvesi

Yeşilçam Dönemi'nden 2000'li yıllara varan süreçte, yan rollerde yer alan oyuncuların ve figüranların her gün geldikleri ve filme başlayacak yapımcıların temsilcileri ile görüşme fırsatı buldukları mekân. Döneme göre mekânın adı ve adresi değişse de, genellikle yapım şirketlerinin yazıhanelerine yakın yerlerde olur. Yeşilçam, Kuloğlu, Alyon, Ahududu veya Ayhan Işık sokakları, bu

1890'lı yıllar. Fevziye Kıraathanesi

kahvehanelerin en yoğun olduğu bölgelerdir. Günümüzde var olan oyunculuk ajanslarının işlevini yüklenmiş olan bu kahvehaneler, yan rollerdeki oyuncuların sadece iş bulmalarını sağlamaz, onlara meslektaşları ile sosyalleşme ve dayanışma şansı da verir. Bu mekânların en bilinenleri arasında Sanat Kahvesi, Yeşilçam Kahvesi ve Ata'nın Kahvesi sayılabilir. Figüranlar kahvehanesi, ana konusu 'sinema' olan filmlerimizde de önemli bir mekân olarak kendisine yer bulur. Yavuz Turgul'un 1990 yapımı filmi *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, bu konuda akla gelen ilk örnektir.
Pınar Tınaz
BKZ. Erol Erbil

Film İçin Ev Satmak

Bağımsız sinemamız yönetmenlerin kişisel çabalarıyla kuruldu denir ya, çok doğrudur. Bu kişisel çabanın pek bilinmeyen ya da bilinen ama dillendirilmeyen bir başka yüzü var aslında. Birçok yönetmen, çektikleri filmin yapımcısı da olduğu için, ya evini barkını satmıştır ya da ipotek ettirmiştir filmleri için. Sektörde bu durum olağan hâle gelse de pek konuşulmamasının sebebi, medyanın diline düşmeme kaygısıdır. Çünkü medya öğrenmeyegörsün başlık bellidir: 'Film için evini sattı.' Ama bazen yeter deyip gerçeği ortaya koyanlar, sinemacıların bu durumu da bilinsin isteyenler de çıkar, Reis Çelik gibi... Çelik, ulusal ve uluslararası arenada pek çok ödül alan *Lal Gece* (2012) filmini çekmek için, gazetecilik günlerinde dişiyle tırnağıyla biriktirerek aldığı evini sattığını açıklamıştı birkaç yıl önce.

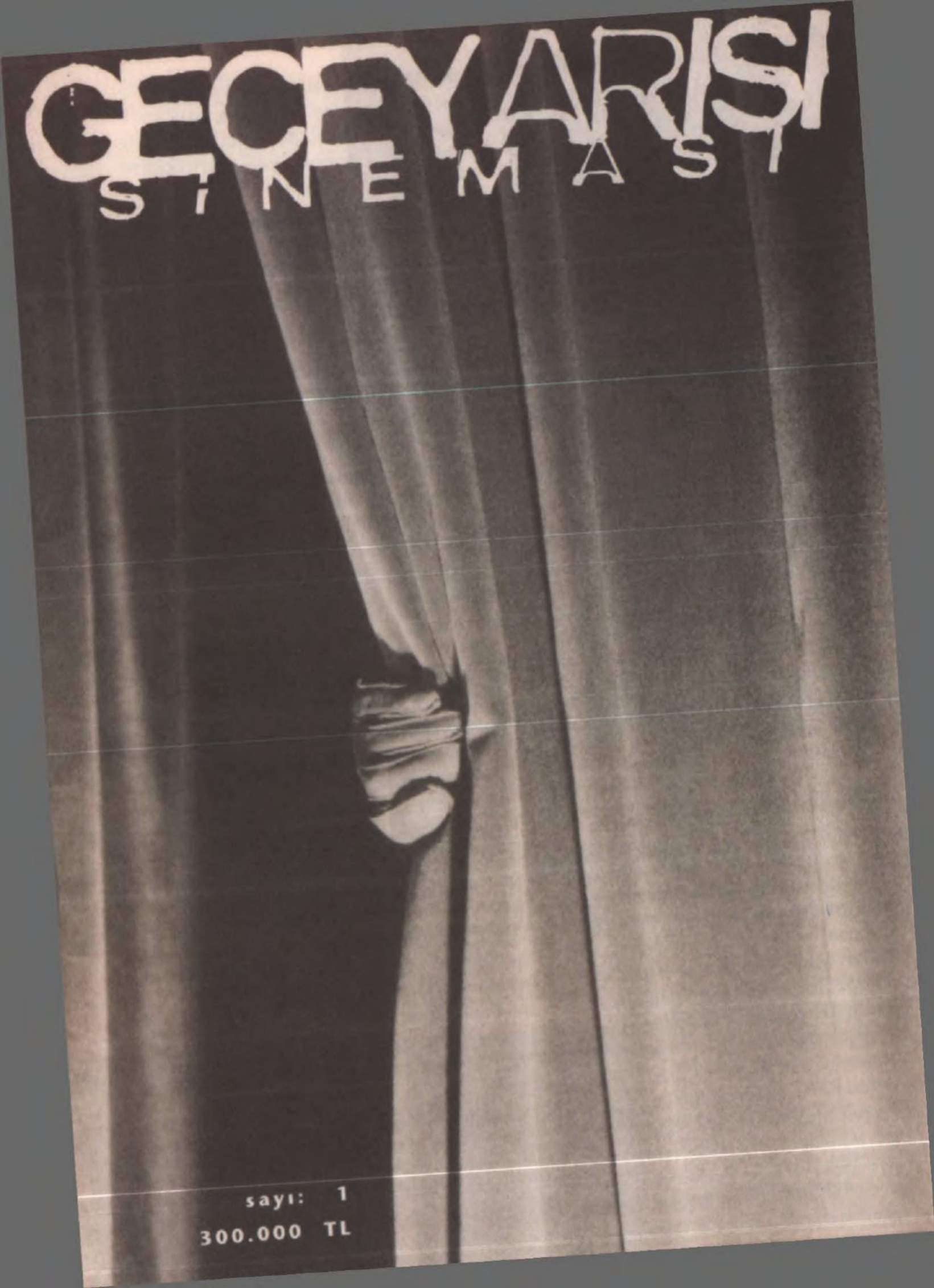
Aslında Yeşilçam'ın hızlı yapımcılarından Müfit İlkiz'in hikâyesine bakarsak, sinemamızda bu durumun bir gelenek olduğunu söyleyebiliriz. İyi bir işadamıyken heves edip Yeşilçam'da yapımcılığa başlayan ve Sibel Film'i kuran İlkiz, çok da ses getirmeyen pek çok filme yapımcılık yaptı. Hatta kimi filmlerinde Filiz Akın, Cüneyt Arkın bile oynadı. Ama her başarısız film sonrası annesinin apartman katlarından birini satıyordu. Sata sata daireler bitince o da yapımcılığı bırakmak zorunda kaldı. Mersin'in bir kasabasında sessiz sedasız, gözden ırak öldüğünde kimsenin pek haberi olmadı. ***Olkan Özyurt***
BKZ. Bağımsız

Filmi Kulağıyla İzlemek

Yeşilçam'ın emektar senaryo Yazarı Bülent Oran'ın Yeşilçam izleyicisi için kullandığı bir ifade. Bir ayakkabı boyacısına filmleri nasıl izlediğini sorduğunda, "Abi biz bahçe sineması yanında bir çay yeri var. Oraya gidiyoruz çoluk çocuk. Dinliyoruz filmi. Ha bakıyoruz cafcaflı film, ondan sonra gidiyoruz filme" cevabını almış. O dönem seyircisini "aile seyircisi" olarak tabir ediyor Oran, yani çoluk çocuk genç yaşlı ailece beraber gidilecek, kulakla izlenilecek kadar anlaşılır olmalı filmler: "Çocuğundan yetişkinine, erkeğinden kadınına herkesin bir şeyler bulabileceği genişlikte ve basitlikte bir yapı kendiliğinden şart haline gelmektedir." ***Tolga Yalur***
BKZ. Adileşmek; Mantıksızlığın Mantığı

GİTTİ
Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni

GECEYARISI SINEMASI



sayı: 1

300.000 TL

düşmemek için daha emin ve pratik olan bu alet, uzun süre birçok filmde kullanılmış, hatta Gani Turanlı tarafından kimi şirketlere kiralanmıştır. ***Burçak Evren***
bkz. Trompet Solo

G

Gani Dolly Türk sinemasının usta görüntü yönetmenlerinden Gani Turanlı'nın icat ettiği bir alet. Özellikle karşılıklı konuşmalarda kolaylık sağlayan bu aletin bir ucunda kameranın bağlanacağı yer, diğerinde ise ağırlık olurdu ve tahterevalliye benzerdi. Kendi ekseninde 360 derece dönen alet, aynı zamanda bir buçuk metre kadar alçalıp yükselme özelliğine de sahipti. Aksa

Geceyarısı Sineması 1998-2003 yılları arasında 19 sayı çıkarmış kara kapaklı bir sinema dergisidir. Hafiften fanzinleri andırır ama fanzin değildir. İlk sayının kapağında eldivenli bir el perdeyi aralar. *Giallo* ve diğer loş film türlerine saygı duruşudur kapak. Ve açılan perdenin ardından farklı bir sinema, okuyucuları karşılar. İlk sayının giriş yazısında mesele şöyle özetlenmiş: "Bu derginin sayfalarında korku sineması başta olmak üzere sinemanın genellikle pek makbul sayılmayan diğer türleri ve ürünleri üzerine yazılar bulacaksınız." Yazının sonunda ilk sayıyı Giovanni Scognamillo'ya ithaf ederek okuru karanlık sulara açılmaya çağırır dergi. 19 sayı boyunca Jean Rollin ve Jesus Franco gibi memlekette fazla bilinmeyen kült sinemacılar üzerine detaylı incelemeler de çıkar, Yeşilçam'ın erotik filmlerine farklı bir yerden bakmaya çağıran yazılar da. Geceyarısı Sineması, Kaya Özkaracalar'ın önderliğinde karanlık sulara yelken açmış ve 'tu kaka' ilan edilen filmlere de yasaklanan 'tehlikeli' filmlere de cesaretle ve merakla yaklaşmıştır. ***Serdar Kökçeoğlu***
bkz. Giovanni Scognamillo; Sadi Konuralp

Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Kadın "Yirmi altı yaşlarında. Uzunca boylu, göğüslü. Saçları, gözleri kara; kirpikleri uzun, kaşları biraz alınmış. Burnu sivri, dudakları ince. Yüzü gergin, esmer." Zebercet'in kendi üzerine kapanan otel odalarında, aynadaki suretinde, sehpadaki çay bardaklarında, yatağın kenarındaki havluda izlerini aradığı kişi, belki de sadece bir hayal. Tüm zamansal referansların, onun belirsiz

SOLDA
Gani Turanlı
SOL SAYFADA
Geceyarısı Sineması'nın ilk sayısının kapağı

gidişi ve beklenen gelişi arasındaki süreyi tanımladığı 'gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın' hakkında bilebildiklerimiz sadece bunlar. 'Anayurt Oteli'nin yazarı Yusuf Atılgan'ın, varlığını bir yokluk üzerinden kurduğu ve yalnızca yukarıdaki sözcüklerle tasvir ettiği bu karakter, Ömer Kavur'un sinema uyarlamasında (1987) ancak suretini belli belirsiz görebildiğimiz bir hayalete tekabül ediyor. Oysa sinemamızın belki de bu en güçlü edebiyat uyarlamasının peşi sıra, bu gizemli kadınla Ömer Kavur'un başka film mekânlarında yeniden rastlaşabiliyoruz. Bir şeyler arayan, biraz terk edilmiş ve her an suça bulaşmaya hazır bir taşra kentine mıhlanmış, bazen orada kaybolan, hep biraz uzunca boylu, buğulu kadınlar. *Gizli Yüz*'de (1990) fotoğraflardaki bir yüzün (bir saatçinin) peşinden giden ve kendini bu arayışta kaybettiren kadın (Zuhal Olcay) ya da *Akrebin Yolculuğu*'nda (1997) bu kez bir saat kulesinde yaşayan kadın (Şahika Tekand), arayış yolculuğundaki erkek karakterlerin hem yol göstericisi olurlar hem de kafalarını karıştırırlar. Film mekânını zamanla ilişkilendirmemizi sağlayan, bazen de zaman algısını mekândan kopararak bağımsızlaştıran hep bu karakterlerdir.

Sinemamızın edebiyatla en verimli ilişki kurabilmiş yönetmeni Ömer Kavur çoğu filmini Onat Kutlar, Selim İleri, Orhan Pamuk, Füruzan, Barış Pirhasan gibi isimlerle işbirliği içinde gerçekleştirdi; *Anayurt Otel*i'nde başlayan ortak çalışmanın ardından pek çok senaryosunu Macit Koper'le birlikte kaleme aldı. Arayış ve yol öykülerinde yalnızca esrarengiz kadınlar ve yolunu kaybetmiş adamların ülkesini anlatmıyordu elbette Kavur. Kimi zaman aşkı arayan iki yabancı ruhun (*Kırık Bir Aşk Hikâyesi*, 1981) kimi zaman kayıp çocuğunu arayan ebeveynlerin (*Körebe*, 1988), kimi zamansa çekeceği filmin mekânını arayan sinemacıların (*Gece Yolculuğu*, 1987) hikâyesinin peşinden gidiyordu. Mesele ettiği şey, yolculuğa odaklanan her anlatıcı gibi, yolun ve arayışın kendisi sırasında keşfedilenlerdi: bütün bu filmlerdeki karakterlerin kendilerine ve en yakınlarındakine dair keşfettikleri, yönetmenin karakterlerin dünyasına dair keşfettikleri, bizim hayata, insan ruhuna, buralı olmaya dair keşfettiklerimiz. Ömer Kavur hep 'sanat sineması'yla özdeşleştirildi, gerçek bir *auteur* olarak değerlendirildi ama sineması bunun ötesinde çok da tartışılmadı. Oysa Yeşilçam'dan 1980 sonrası sinemaya geçişte, üretim biçimi açısından oldukça çetin geçen bir dönemde, Ömer Kavur'unki gibi bir yol açmak mühiş bir çaba gerektiriyordu. Senaryo, yönetmenlik ve yapımcılık aşamalarının tümünde birden aynı anda çalışan, başka türlü bir üretim biçiminin imkânına belki de ilk kez işaret ederken sinemamıza da nefes aldıran Ömer Kavur, bir sanatçı olduğu kadar bir zanaatkârdı da. Yaşadığı ülkeden, şehirli aydınından, taşrasın-

Ölüm
Anayurt Oteli

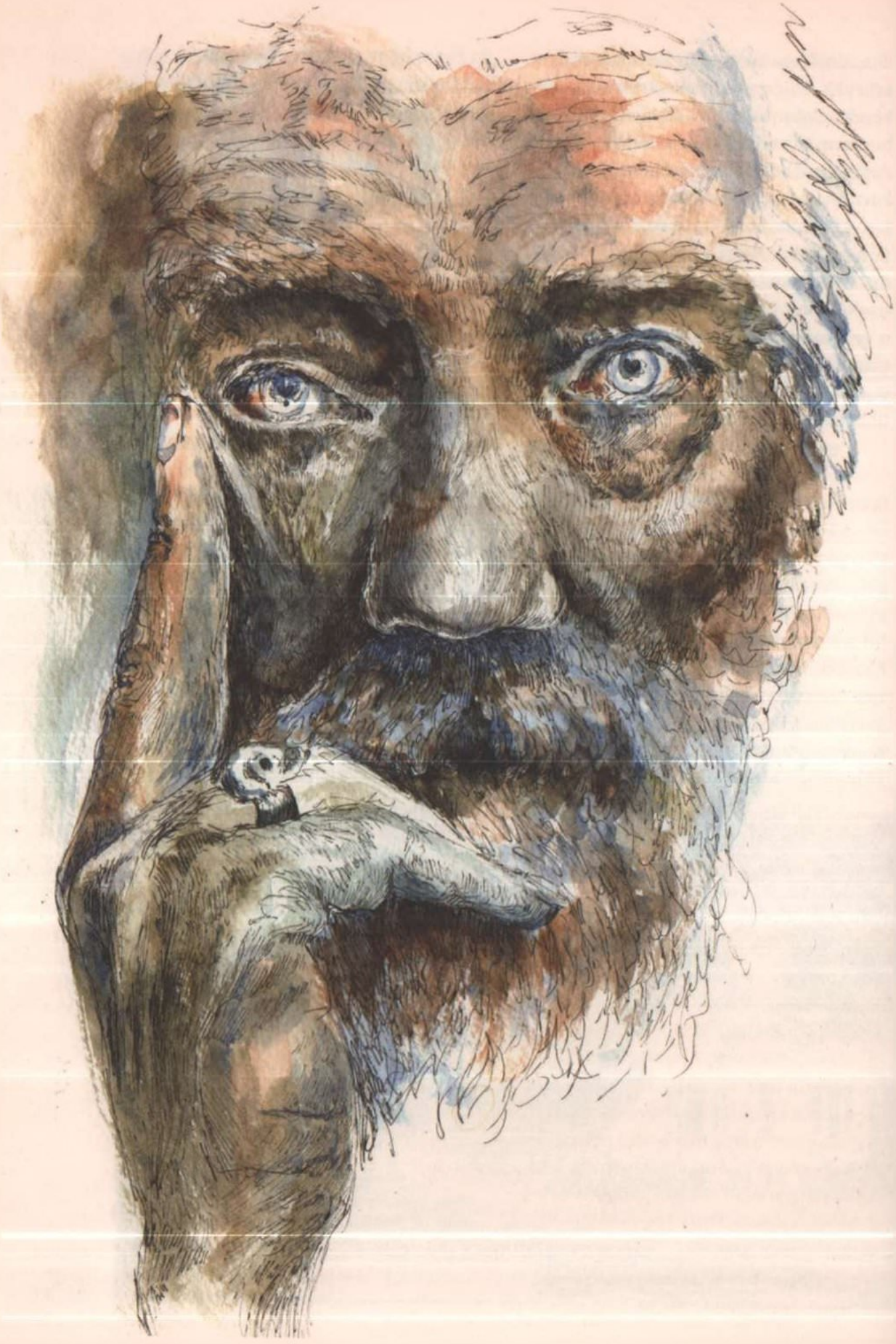
dan, sınıf temsillerinden, kadınlık ve erkeklik hâllerinden uzak olmayan, kendi üslubuyla ördüğü filmlerinde bunların tümüne ince gözlemlerle değinen ve belki de en önemlisi tüm bu kavramsal çerçevelerin ötesinde fikirleri görüntünün diline, filmin biçimine dönüştürebilen biri. Öyle olmasaydı, boş sokaklarından, otellerinden, usulca geçip gittikleri bu kasabalarda, o 'gecikmiş' kadınların rüzgârından ve gölgesinden böyle ürpermez, bu arayışın nereye çıkacağının merakıyla bu filmleri izleyemezdik. ***Özgü Gökçe***

Gezi Parkı 1896 ve 1897 yıllarında Sponeck Birahanesi'nin ardından Odeon ve Tepebaşı tiyatrolarında yapılan film gösterimlerini takiben sinematograf gösterimleri düzensizleşir ve birkaç aylığına şehir sinemasız kalır. Ancak bu uzun sürmez ve Taksim Bahçesi'nde Musevi-Alman kadınlar adına düzenlenen bir yardım balosu ile sinema şehre geri döner. Bugünkü Divan Oteli'nin hemen yanında yer alan Taksim Bahçesi'nin bir kısmının Gezi Parkı'nı da kapsadığını düşünecek olursak, parkın İstanbul'daki erken dönem film gösterimlerine de ev sahipliği yapmış olduğunu söyleyebiliriz. ***Canan Balan***
ekz. Normal Vatandaşlar Kaybolsun!

Giovanni Scognamillo

● 25 Nisan 1929'da Türkiye'nin başına bir güzellik gelir; Giovanni Scognamillo İstanbul Pera'da doğar. İstanbullu bir İtalyan olan babası Elhamra Sinema-sı'nın müdürüdür. Her gün okul çıkışında babasının yanına, "sinemalarına" koşar. Beyoğlu'ndaki diğer sinemalar da babasının arkadaşlarınındır zaten; istediği filmi istediği kadar izleyebilir! Giovanni'nin annesi de filmlerin arayazılarını hazırlar. Sinema gündelik hayatın bir parçasıdır Scognamillo'ların evinde. Giovanni de film izlemekle yetinmez, sanki sinema tarihçisi olmayı daha çocukken kafasına koymuş gibi hafta hafta hangi sinemada hangi filmin gösterildiğini defterlere kaydetmeye başlar. İlerleyen yıllarda yalnızca sinema tarihçisi olmakla da yetinmez Gio. 1948 yılında başladığı sinema ya-

1900'lerin başında Gezi Parkı

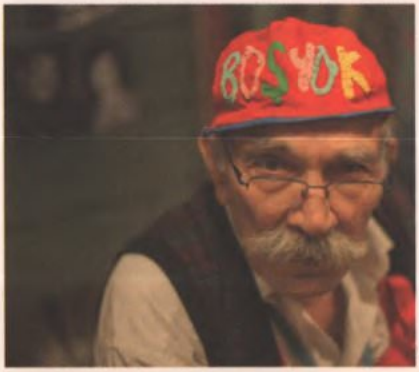


zarlığını hiç bırakmadan bir dolu başka işe imza atar: Türkiye'de çekilen kimi yabancı filmlere yapım desteği sağlar; bilimkurgu, fantastik ve korku edebiyatından okültizme uzanan geniş bir alanda kitaplar yazar; dergi editörlüğü yapar; üniversitede "Türk Sineması" dersleri verir... Ayrıca yakın dönemde vampir figürlerinin ağırlıkta olduğu resimleriyle dört sergiye katılmıştır. Kendisi için sıklıkla vampir benzetmesi yapılması da bir insan hayatına sığması çok zor görünen zengin ilgi alanlarından ve başka bir çağdan gelmiş gibi herkese olağanüstü bir mütevazılıkla yaklaşmasından olsa gerek. Tabii bunda henüz emekleme çağındayken tanıştığı Türk sineması olgunlaşırken Gio'nun hep genç kalmasının ve hiç yorulmadan üretmesinin de bir payı olmalı.

Özge Özyılmaz

Her edebî akım, önceki nesillerden en az bir kişiyi lider beller. Eğer Türkiye'de günümüzün genç yazarlarının başını çektiği bir fantastik, bilimkurgu ve korku edebiyatından söz edebiliyorsak Giovanni Scognamillo bu akımın ruhanî lideridir. Kimse Poe'lardan, Lovecraft'lerden, Ambrose Bierce'lardan söz etmiyorken Giovanni Scognamillo bu yazarları okurlara tanıttı, birçok klasiğin yayımlanmasına önayak oldu. 'Dehşetin Kapıları' ve 'Korkunun Sanatları' isimli araştırma kitaplarıyla hepimiz için gotik dünyaların kapısını araladı, korku literatürünü Türkiye'ye öğretti. Editörlüğünü yaptığı Nostromo dergisiyle bilimkurguyu, çok satan araştırma kitabı 'Dünyamızın Gizli Sahipleri'yle uzaylı teorilerini anlattı. Sadece araştırmalarda ve eleştirilerde kalem oynatmadı, iki öykü kitabıyla kendine has öyküler kaleme aldı. Sinemamızın yorulmaz âşıklarından biriydi. Bu aşkını kitaplarına yansıttı, fantastik sinema ve erotik sinema gibi kenara itilmiş, zerre önemsenmemiş, görmezden gelinmiş türlere gerçek bir entelektüel bakışıyla eğildi. Aldığı onur ödülleri sayılamayacak kadar fazla. Fakat aldığı ödüller, Giovanni'nin verdiği ilham yanında çok bir şey ifade etmiyor. Her sene Fantazya ve Bilimkurgu Sanatları Derneği FABİSAD, adına Gio Ödülleri'ni gerçekleştiriyor. İtalyan Hükümeti'nin verdiği bir 'Şövalye' unvanının da sahibi Scognamillo. O bize göre de bir şövalye ama daha çok Don Kişot misali bir şövalye. Film gibi geçen hayatı, birbirinden hayalperest öğrencileri, şahit olanların ağzını açık bırakan arşivi, yakından görenlerin unutmadığı eşsiz karizması, eserleri ve en önemlisi çocuk ruhlu büyük yüreği bunun ispatı.

Doğu Yücel



Godzilla Selahattin Yeşilçam'ın yükünü omuzlayan ve 677 filmde görev alan set amiri Selahattin Geçgel. Godzilla lakabı ise ona Metin Erksan'ın armağanı. Hikâyesi şöyle: Yıl 1961. *Mahalle Arkadaşları* (1961) filminin Yenikapı'daki setinde yolun ortasında bir minibüs duruyor. Erksan, "Bu kaldırılsın" diyor. Geçgel ancak birkaç kişinin kaldırabileceği Vosvos'u kenara çekip yolu açıyor.

ÜSTTE Selahattin Geçgel
SOL SAYFADA Giovanni Scognamillo

Erksan'ın yorumu, "Amma da güçlü kuvvetli adam, Godzilla mübarek!" oluyor. O dönemden sonra Selahattin Geçgel, Godzilla Selahattin olarak tanınıyor. 1936 Tokat doğumlu Geçgel mesleğe de Erksan sayesinde başlıyor. Geçgel'in gazoz satarkenki çalışkanlığını fark eden Erksan, onunla çalışmak istiyor. 1950'lerden beri setlerde olan Geçgel, Yeşilçam'ın ilk sis makinesini yapan isim. Yeşilçam filmlerinde sahne geçişlerinde sıklıkla kullanılan dönen gazete manşetlerinin çekilmesini sağlayan dönen aparatlı tabure de onun pratik zekâsının ürünü. Geçgel, set işçiliğinin yanında birçok filmde figüranlık da yapmış. *Otobüs Yolcuları* (1961) filminde ise boynu sakatlandığı için çekimlere katılamayacak olan Türkan Şoray'ın ricasını geri çevirmemiş ve gelinlik giyerek Şoray'ın dublörlüğünü üstlenmiş. Setlerden topladığı hatıraları ise bir kolyeyle boynunda taşıyor Geçgel. *Susuz Yaz*'daki (1963) balta, Yılmaz Güney'in sette unuttuğu Samsun sigarası ve kibriti, Deniz Gezmiş davası avukatlarının gönderdiği 1971 tarihli görüşme talebi dilekçesi, Geçgel'in sette geçen koca bir ömürde biriktirdikleri arasında.

Nil Kural

Gordon Mitchell B-tipi sinemanın kült oyuncularından Gordon Mitchell, Türkiye'de çekilmiş en çok sayıda filmde oynamış yabancı aktördür. Sinemaya geçmeden önce ABD'de ortaokullarda rehber/danışman olarak çalışan 1923 doğumlu Mitchell, 1950'lerde Hollywood'da çok sayıda filmde oynadıktan ve Mae West'in sahne şovlarında figüranlık yaptıktan sonra 1960'ların başlarında İtalya'ya yerleşerek uzun boylu ve kaslı vücudu sayesinde o dönemde revaçta olan kılıçlı kahraman filmlerinin yıldızlarından biri olmuştu. O furyanın dinmesinin ardından spagetti western furyasında da, genellikle yardımcı rollerde olsa da, kendine bir yer edinen Mitchell, 1971'de Türkiye'de çekilen *Io Monaca... per Tre Carogne e Sette Peccatrici* adlı istismar filminde de rol almıştı. Mitchell, kendisi gibi İtalya'yı mesken edinmiş ve bu arada daha önce bir Türk-İtalyan ortak yapımında oynamış Richard Harrison'ın sağladığı bağlantıyla ve onunla birlikte 1974'te Türkiye'ye tekrar gelerek İrfan Atasoy'un yapımcılığında üç filmde birden rol alacaktı: *Dört Hergele, Anasının Gözü* ve *Yankesici*. Bu üçlemeyi daha sonra Erler Film'in bir Fransız yönetmene çektirdiği Yunurcak filmi *Belalı Tatil* (*Le Ricain*, 1975) ve Atasoy'un İtalyan sinemacılarla ortak yapımı olan *Gördüğün Yerde Vur* (*La Polizia Ordina: Spara a Vista*, 1975) izleyecekti. Mitchell'ın oynadığı Türkiye'de çekilmiş diğer filmler ise şunlar: *Kırmızı Kelebek* (*Curse of the Red Butterfly*, 1982), *Gizli Kuvvet* (1983), *Beyaz Alev* (*Vivre Pour Survivre*, 1984)

Mitchell (ortada) *Gizli Kuvvet*'te

ve *Belalı Elmaslar* (*Diamond Connection*, 1984). Bu arada dönemin basınında Mitchell'ın *Liberata Emanuela* (1983) adlı filmde Papa suikastına adı karışmış Türk mafya lideri Bekir Çelenk'i canlandıracağı kaydedilmiş fakat bu film bugüne dek herhangi bir format ve mecrada izleyici karşısına çıkmış değil. *Gizli Kuvvet*, bu projenin Türkiye ayağındaki çekimlerden veya yarım kalmış bir başka Türk-İtalyan ortak yapımından türetilmiş olabilir. Öte yandan Almanya'da video piyasasına çıkan *Ölümün Sesi* ise *Gizli Kuvvet* ve *Diamond Connection*'daki kimi sahnelerin yeni bir film olarak kurgulanmasıyla oluşturulmuş bir çalışma!

Kaya Özkaracalar, Julian Grainger

Gömlek Düğmesi Mardin Midyat'ta sinema girişlerinde para yerine geçen meta. Nasıl mı? 1960'ların ilk yarısı boyunca, kırsalda arka arkaya sinema salonları açılmaya başlamıştı. Kasaba ve köylerde yaşayıp kent merkezine hiç gitmemiş olanlar için sinemayla ilk karşılaşma, bir anlamda modernite ile de karşılaşma anıydı. Çoğunluğu tarımla geçinen kırsaldaki halk için, paranın gündelik yaşamda takas aracı olarak kullanımı yaygın ve gerekli değildi. Bu nedenle cebinde parası olmayanlar sinemaya girerken para yerine başka metalar kullanıyorlardı. Anlatılan odur ki, Midyat'ta da insanlar sinemaya girmek için gömlek düğmelerini koparıp vermeye başlamışlar. Sinema salonu sahipleri sonradan bu gömlek düğmelerini terzilere satarak kazanç elde ederlermiş. ***Gülengül Altıntaş***

Görüntü Dergisi Robert Kolej Sinema Kulübü'nün 1966 yılında hayata geçirdiği, ardından 1990'lı

yıllarda Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü tarafından yeniden çıkarılan, film teorisi ve pratiğine yönelik son derece yaratıcı tartışmalara sahip sinema dergisi. İlkin Özer Kabaş, Oğuz Bozkurt, Üner Birecikli'nin başını çektiği yayın ekibiyle 1969'a kadar yaşamını sürdüren Görüntü, Avrupa'da yürütülen sinema kuramı araştırmalarının giderek "izleyici sorunu"nu merkeze almasının da etkisiyle, öncelikli amacını "bilinçli bir sinema izleyicisi oluşturmak" ve "sinemayı sinematografik afyondan ayırt etmek" olarak belirler. Doğrudan siyasete angaje olan bir sinema anlayışından ziyade, filmsel niteliğin önemine ve izleyici alışkanlıklarına dikkat çeken ama dönemin politik yükselişinden de kendisini muaf tutmayan bu ekip, aynı zamanda Türkiye'de kısa filmciliğin gelişimi adına da dikkat çekici bir çaba harcar. Altı sayıdan sonra ara veren dergi, 1990'lı yılların başında Övgü Gökçe, Zahit Atam, Bülent Görücü, Emin Alper ve Ezgi Tinti'den oluşan yazar

ekibiyle yeniden okuyucusuyla buluşur. Yenilenmiş hâliyle Görüntü, devraldığı mirasın çerçevesini genişletmek için aynı dertlere sahip farklı seslerin bir araya geldiği bir oluşumun enerjisini taşır. Kendini güncel film gösterimlerini tanıtan "katalog dergi" anlayışından ayıran Görüntü, sinemayı izleyiciyi de kapsayan bir üretim alanı olarak görür ve bu alanın oluştuğu süreci, kodlarını, ideolojik tabanını tarihselci bir yaklaşımla deşifre etmeye çalışır. Bunun anlamı, soluk alınıp verilen yeni bir kültürel atmosfer adına, betimlemenin değil metni yeniden yaratan eleştirinin alanına giriştir. Onlara göre böylesi bir eleştiriye olanak verecek çıkış noktası ise, "ne için ve nasıl bir sinema" sorusudur: Nesnelliğe tabi kalmadan ya da öznellik mitolojisine kapılmadan cevaplandırılmayı bekleyen bir sorudur bu; en önemlisi de mutlak bir yanıtı olmayan politik bir soru –ki derginin politik mizacını da bu verir. Türk sinemasının merkezî bir sorunsal teşkil ettiği dergi, aynı zamanda Kieslowski, Wenders gibi yönetmenler hakkında yaptığı verimli tartışmalar ve incelikli film analizleriyle disiplinler arası okumanın güzel bir örneğini de oluşturur. 5. sayıdan sonra yayın hayatı sona erse de, dergi 2000'li yıllarda yeni üyeler tarafından canlandırılır.
Zeynep Özen Barkot

Grand Rue de Pera, no. 467

Daha önce Yüksek Kaldırım no. 28'deki dükkânında Almanya ve Avusturya menşeili birkaç fotoğraf malzemesi üreticisinin temsilciliğini yapan Sigmund Weinberg, 1889 yılında daha büyük ve daha işlek bir mekâna, Grand Rue de Pera caddesi üzerindeki 467 numaralı dükkâna taşınır. Burada fonograf, gramofon ve sinema malzemeleri de satmak üzere iki büyük

Sigmund Weinberg

firmanın, The Gramophone Company ve Pathé Frères'in temsilciliklerini alır. Weinberg sonraki yıllarda Pathé Kardeşlerin İstanbul'da bir sinema salonu açmak için girişimlerde bulunmasıyla birlikte, bu kentteki ilk sinema salonunun da sahibi olarak tarihe geçer. ***Aslı Özgen Tuncer***
bkz. Pathé Sineması

Günaha Son Çağrı

Sinema üzerinde korku taktiğiyle tahakküm kurma arzusunun ve linç kültürünün yansımalarından biri olan olay. 4 Nisan 1989 Salı günü Emek Sineması'nda 15:00 ve 21:30 seanslarında Martin Scorsese'nin *Günaha Son Çağrı* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) adlı filminin İstanbul Film Festivali kapsamındaki gösterimi yapılacaktı. Emek Sineması'nın işletmecisi İsmet Kurtuluş gösterimden az önce, dönemin festival direktörü Hülya Uçansu'yu aradı. "Çok acil. Sinemanın önünde çember sakallı bir grup insan toplandı, tekbir

5 Nisan 1989, Milliyet gazetesi

"Günaha Son Çağrı" filmine aleyhte gösteri

[illegible] "Günaha Son Çağrı" filminin gös- [illegible] kağı, İslamcı göstericilerin "Allahüekber", "Peygamberler masumdur" sloganıyla inledi. (Fotoğraf: Kürşat YILMAZ)

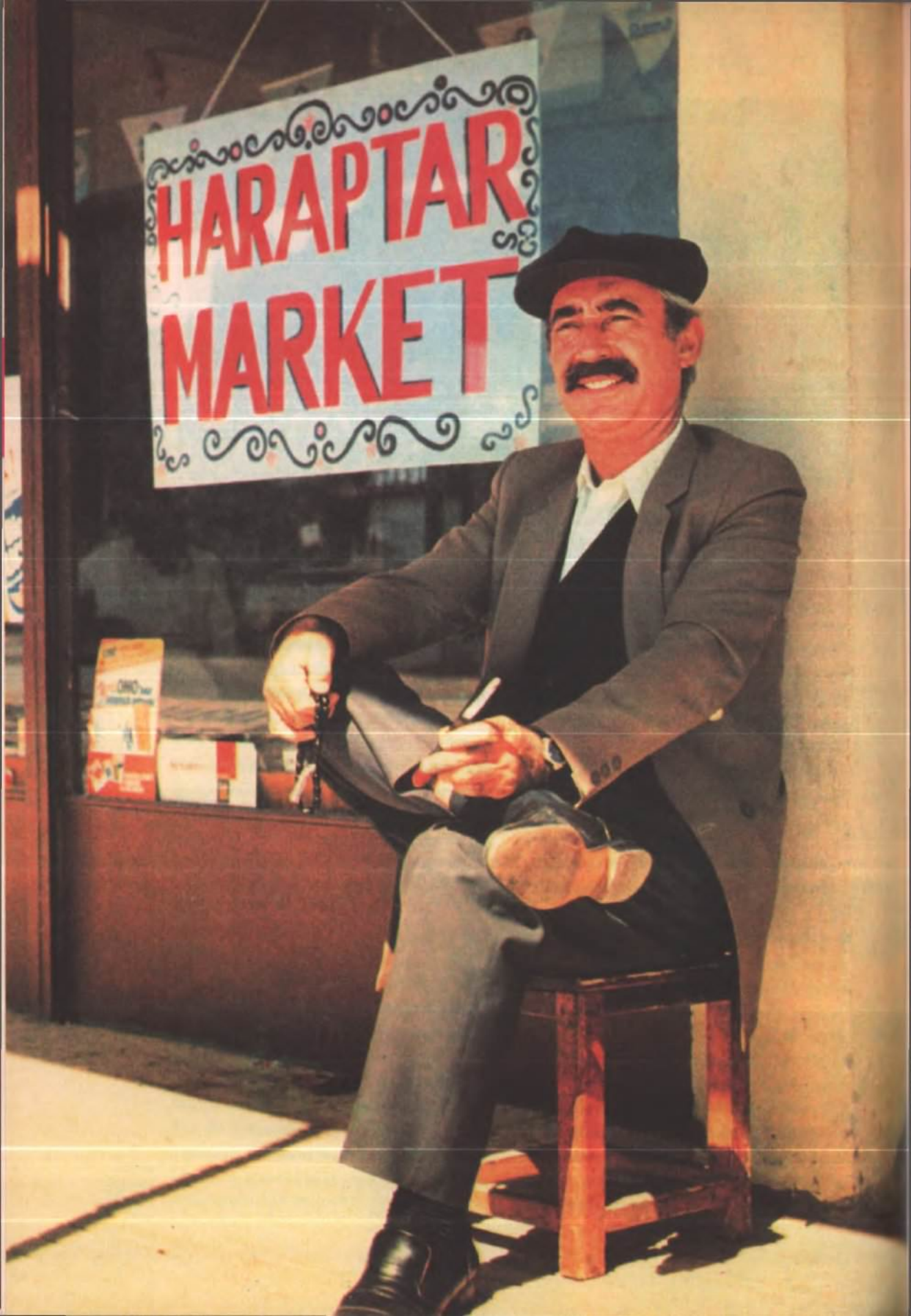
TEKBİRLİ PROTESTO

Uluslararası İstanbul Festivali çerçevesinde gösterime giren filmi protesto eden yaklaşık 150 kişilik bir grup, İstiklal Caddesi'nde tekbir getirdi. "Peygamberler masumdur" diye slogan attı.

HABERİ 16. SAYFADA

getiriyorlar. Bomba lafı ediliyor. Filmin gösterimini iptal etmemiz gerekebilir. O durumda ben tek başıma karar veremem. Lütfen mümkün olduğunca hızlı buraya gelin" dedi. Topluluk, söz konusu filmin İsa'ya hakaret içerdiğine inanıyor, bu yüzden gösterimi engellemeye çalışıyordu. Festivalin ilk yirmi beş yılı boyunca yöneticiliğini yapan Hülya Uçansu, 'Bir Uzun Mesafe Festivalcisinin Anıları'nda şöyle anlatıyor: "Emek Sineması'nın sokağına geldiğimizde gördüğümüz tablo en hafif ifadeyle korkutucuydu... O sırada Onat (Kutlar) Bey de gelmişti. Durumu aramızda hızlıca değerlendirip, 'İsmet Bey sanırım her durumda bu gösteriyi yapacağız. Korkup da vazgeçmek hiç olmaz. Ama bir biçimde izleyicinin asgari güvenliğini sağlamak zorundayız' dedim... Gelen polislere bomba ihbar bilgisini verdim... Biz izleyicileri sinemaya almaya başladığımız sırada sokaktan gelen 'Peygamberler ölmez,' 'İsa gelecek, yalancılar ölecek,' 'İsa'ya uzanan elleri keseceğiz,' gibi sloganlar artarak devam ediyordu... O sırada bomba ihbarına ve bütün bu olaylara rağmen hiçbir korku işareti göstermeyen festival izleyicisi salonda yerlerine yerleşmişlerdi. Filmin gösterimi yaklaşık kırk dakikalık bir gecikmeyle ağzına kadar dolu bir salonda alkışlarla başladı." 'Sakıncalı film'lerin gösterimlerinin engellenmesi yönündeki benzer dayatmalar, sinema tarihimiz boyunca, faşist saldırı tehditlerinin yanı sıra, bizzat devlet eliyle yahut otosansür aracılığıyla devam etti ve filmlerin çoğu *Günaha Son Çağrı* kadar 'şanslı' olamadı. ***Zeynep Dadak***

bkz. Emek Sineması; Sinemacıların Ankara Yürüyüşü (1977)


HARAPTAR
MARKET

H

Han Kafe Emek Sineması'nın kapısından çıkın, sağa dönün, beş metre filan ilerleyin hemen sağınızda göreceksiniz. Bir festival müdavimi aynı zamanda Han Kafe müdavimidir. İki kapılı bir handır burası, film öncesi çay içen film sonrası da içer. Alt katta kapı başında, İstiklal'in insan trafiğinden uzakta rahatça muhabbet edilir. Filme girmeden karnını doyurmak isteyenler üst katta oturur ve yüzde doksan kaşarlı tost yerler. Sabahın ilk seansıysa, tostun yanı sıra, taze portakal suyu içilir, ardından çay ve tercihe göre sigara. Radikal'den Kemal Yılmaz, sosyetenin hiçbir zaman tercihi olmayan Han Kafe'nin kitlesini 2006'nın İstanbul Film Festivali sırasında şöyle tanımlamış: "Öğrenciler, gazeteciler, umutsuz Beyoğlu entelektüelleri artık işi iyice incik boncuğa döken Han Kafe'nin sokağa dizdiği masalarda konaklıyor." Evet, bu yıllarda olsa gerek kapı tarafında incik boncuk satışı da başlıyor. Üst kata çıkalım. Burada Emre isimli Ekşi Sözlük yazarının dikkat çektiği üzere, nereye oturursanız oturun sırtınızı dönmedikçe tuvalet kapılarını görebiliyorsunuz. Tuvalet deyip geçmeyelim, bu nokta incik boncuktan önemli: Emek'in tuvaletinde sıra beklemek istemeyenler Han Kafe'ninkini kullanırlar. Ne de olsa bu kafede müşteri olan ve olmayan ayrımı yoktur; gelip geçenler de konaklayanlar kadar, filme girenler de filmden çıkanlar kadar aittir bu mekâna. 2009'da Emek Sineması'nın kapatılmasının ardından Han Kafe de tahliye edilince müdavimleri Atlas Pasajı'nın İstiklal Caddesi girişinde buluşmaya başladılar. Burada karton bardaktan pahalı çay içerken Han Kafe'nin ince belli cam bardaktaki ucuz çayları, İstiklal'den geçenleri rahatsız etmeden iki çift laf etmeye çalışırken de seans kaçırtan sohbetleri hatırlanır. Emek Sineması'nın bir alışveriş merkezinin dördüncü katına taşınan süslerinden değildir. *Fırat Yücel*

bkz. Emek Sineması

Haraptar Senaristliğini Yavuz Turgul'un, yönetmenliğini Nesli Çölgeçen'in üstlendiği 1985 yapımı *Züğürt Ağa* filminin geçtiği köyün hikâyedeki adı. Asıl adı Sultantepe. "Batan feodalizmin malları"ndan biri olan bu köyde yağmurun bir türlü yağmaması ve kuraklığın başlaması üzerine köylüler ağanın ürünlerini çalıp satar. Sonunda çaresiz kalan ağa da Marx'ın "Kapitalizm gölgesini satamadığı ağacı keser" sözünü doğrularcasına trajikomik bir şekilde 'Satılık Köy' tabelasını köyün girişine asar ve İstanbul'un yolunu tutar. Bu kez şehirde açacağı bakkal dükkânına verecektir köyünün adını ama dükkân da köy gibi batacak, tek malvarlığı olan kamyonet de elden gidecek, yavaş yavaş sokak tezgâhtarlığına düşecektir. *Züğürt Ağa* 80'lerin düzen değişikliğinde "insanlığı güzel olduğu için" ağalığı da, şehre tutunmayı da beceremememenin adı olmuştur.

SOL SAYFADA
Züğürt Ağa

Trajikomiklik "gerçek hayat"ta da devam eder. Filmin yapımından on dört yıl sonra, 1999'da, Şanlıurfa'nın Haraptar Köyü'nün tıpkı filmdeki gibi, kuraklık nedeniyle yeterince verim alamadığını söyleyen köyün sahibi ağa Ahmet Öncel tarafından 300 bin dolara satışa koyulduğuna dair haberler çıkar. Öncel, satışa gerekçe olarak "ektiği buğdayın bile masrafını çıkaramamasını" göstermiş, "sebep tam yoksulluk değil, verimsizlik" diye de eklemiştir. Haberin devamı gelmez. Urfalıların yıllar sonra aktardığına göre, o dönem satışa çıkarılan komşu bir köydür; nam-ı diğer Haraptar'daki şiddetli ihtilaf ise tapu kadastronun gelişiyle ağa ve köylüler arasında yaşanmıştır. Haraptar, artık mekândan bağımsız pek çok duruma uyarlanabilen bir çelişkinin adıdır. *Ödül Gökçe*

Harf İnkılâbı'ndan Önce Sinemanın Harfleri

Cemil Filmer hatıratında sinema sektörünü olumsuz yönde etkileyen olaylar arasında Harf İnkılâbı'nı sayar. Kendi tabiriyle "Bir gecede verilen karar biz filimcilerin elinde eski harflerle basılı filimlerin değerini sıfıra indirdi. Elimdeki bütün eski harflı filimleri Hürriyet Tepesine götürüp, kibriti çakıp yaktım. Yerine yenilerini alıp koymak bizim için ikinci büyük bir yıkım oldu. Bütün bunlar için, zararın telafisi için beş yıl geceli-gündüzlü hiç kazanmadan çalışmak mecburiyetinde kaldık." Söylediğine göre Harf İnkılâbı sırasında kitap ve gazete sahiplerine tazminat verildiği hâlde sinemacılara bir hak tanınmamıştır. Sesli filmler 1920'lerin ortasında ortaya çıkmış, ancak yaygınlaşmaları 1930'ların başını bulmuştur. Bu tarihten önce, 1900'lerin başından itibaren sessiz sahneleri anlaşılır kılmak için filmlerde arayazılar kullanılırdı. Gösterilecekleri ülkeye göre kopyalarda arayazılar yenilenir, bunun için yazılı plan çıkarılıp yenisi çekilerek montajda eklenirdi. Bazı sessiz filmlerin gösterim esnasında hazır bulunan biri tarafından seslendirildiği de bilinir. 1928 öncesi Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminde ithal filmler endüstrinin ağırlığını teşkil ediyordu. Beyoğlu'nda Fransızca arayazılarla film gösterilse de Osmanlıca, Rumca ya da Ermenice arayazıların da yaygın olduğu anlaşılıyor; nitekim basılı sinema reklamları da genellikle bu üç dilde yapılmıştır. Giovanni Scognamillo'nun annesi bu faaliyeti "sabahlara kadar kalıp altyazı hazırlıyorduk" diye tarif eder. Scognamillo'nun yerinde tespitiyle "annem altyazı derdi ama, ihtimal, sessiz filmlerden söz ettiğinden arayazıları kastediyordu." Tıpkı bazı filmlerin fırçalarla ince ince boyanarak renklendirilmesi gibi bu da onlar için bir aile işiydi. Yerli resmî kurumlara bağlı kameramanlar tarafından çekilmiş, Osmanlıca arayazılı bazı haber filmi örnekleri son yıllarda, o döneme ait nitrat film stoğunun Kültür ve Turizm Bakanlığı ve

SAĞDA Mısırlıoğlu Sineması'nın farklı dillerdeki ilanları

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından restore edilmesiyle ortaya çıkmaya başlamıştır. ***Saadet Özen***
bkz. Altyazı

Hayalet Oğuz Bir roman kahramanıymış gibi okuyoruz Oğuz Haluk Alplaçin'in, nam-ı diğer Hayalet Oğuz'un hikâyesini. Beyoğlu sokaklarında bir hayalet gibi gezer, hiçbir şeyi tutmaz, hiçbir şeye tutunmazmış. Sahip olmayı, aidiyet duygusunu reddetmiş. Kısacık, Tezer Özlü'nün deyimiyle kelebek gibi bir varoluşa sahip olmuş, hayalet gibi bir ömür geçirmiş. 1975 yılında "46 yaşında, 46 kilo" olarak ölmüş. Ona Beyoğlu sinemalarındaki ilk gösterimlerde, Balıkpazarı'ndaki meyhanelerden birinde ya da herhangi bir kahvede rastlamak mümkünmüş. Evsiz ve göçebe bir hayat sürmüş, çevirmenlikle ve senaryo yazarlığıyla geçinmiş. On yıl boyunca Bülent Oran'la birlikte çalışmış, "adını dahi bilmediği filmlerin hikâyelerini kaleme almış, bir kez olsun onları izlemeye gitmemiştir." Öyle ki, elimizde bulunan birkaç şiiri ve hikâyesi dışında bizler de hangi senaryoları yazdığını ya da hangilerine katkıda bulunduğunu bilemiyoruz.

Bir bireysel başkaldırı örneği olarak görülen hayatı, mülkiyetsiz yaşamı, sanki mezarının kaderini de belirlemiştir. Şöyle anlatır Tezer Özlü: "Oğuz'un çok güzel, neredeyse kitap adı gibi 'Eğlentili Bir Gömme Töreni' oldu. Mezarına sahip çıkacak bir hısmı bulunamadı. Yanına kimse gömülmesin, mezar cemaatin olmasın diye, tapusu Sinematek Derneği adına çıktı. Oğuz'un çok güzel bir mezarı oldu. Üzerine açık leylek rengi kır çiçekleri diktik. Mezarlıklarda ekmek paralarını çıkaran çocuklar da bol su döktüler. Toprak canlandı. Güzel koktu. Çelenklerini üstüste yığdık. Çocuklar gene diri gonca gülleri suladı. Görevimiz bitmişti. Otuz kadar yakın dostu Krepen Pasajı'ndaki Neşe Meyhanesinde oturup, onun anısına yedik, rakı içtik, üstelik iştahla yedik. Akşamüstü aşuresi bile pişip geldi."

Bu da Can Yücel'in 'Bir Ölüm İlanı' şiiri: "Zaten hayalet olan / Gölge yazar Oğuz'un ölümü de / Herhalde kendinden rivayet / Oğuz'un cenazesi mi? / Hayret! / Hem o hiç uyumaz ki / Belki de ilk kez oradan / Kendi kendini Türkçeye çevirecek / Yeni dikilmiş bir kalem selviyle / Ya da en eski daktilosuyla gecenin / Yıldızları tuş." ***Nagehan Uskan***

Haybeci Halit Refiğ'in 1964 yapımı filmi *Gurbet Kuşları*'nda, Hüseyin Baradan tarafından canlandırılan, kural tanımaz, atılgan, azimli ve iş bitirici karakterin adıdır. Film boyunca karakterin gerçek adı hiç anılmamakta, sadece bu lakap kullanılmaktadır. Dolayısıyla Haybeci'nin sadece bir insanı değil, bir insan tipini tanımladığı fikrine ulaşılabilir. Göç temasının sinemamızdaki ilk ve en önemli örneklerinden *Gurbet Kuşları*, Kahramanmaraş'tan İstanbul'a göç eden kalabalık bir ailenin trajik öyküsünü ele almakta ve büyük şehre uyum sürecinde

yaşadıkları zorluklara odaklanmaktadır. Hatırı sayılır bir sermayeyle İstanbul'a gelmiş olan Bakırcıoğlu ailesi film boyunca hızlı bir düşüş yaşarken, bulunduğu ortama uyum sağlamakta son derece becerikli olduğu vurgulanan Haybeci, beş parasız geldiği bu şehirde kolaylıkla yükselir. Haybeci, tek başınadır. Biletsiz bindiği trenden defalarca indirilmesine rağmen yılmaz ve İstanbul'a gelmeyi başarır. Yamalı kıyafetleri, eskimiş ayakkabıları ve tüm varlığını içinde taşıdığı örme heybesi ile tanımlanan bu genç adam, önce istasyonda hamallık yapmaya başlar. Kimi zaman sevimli tavırlar sergileyerek, kimi zamansa kendisini acındırarak hak ettiğinin üzerinde para kazanmaya çalıştığı gözlemlenir. Film boyunca aile bireylerinin karşısına çıkmaya devam eden Haybeci, her görünüşünde statüsünü biraz daha yükseltmiştir. Hamallıktan, kâhyalığa, emanetçilikten, inşaatçılığa doğru yükselen kariyeri, hemşerilerine iş ve ev bulmak adına aracı bir firma kurmaya kadar ilerler. Bu süreçte kılığı kıyafeti, duruşu ve tavırları da değişim gösterir. Finalde dağılmış ve önemli kayıplar vermiş olarak memleketlerine dönen Bakırcıoğlu ailesine karşılık Haybeci, "İstanbullu" olmayı başarmıştır! Haybeci, yeni yerleşmeye başlayan kapitalist düzenin vahşi koşullarına ayak uydurabilmenin, en az onun kadar vahşileşmekten; ahlaki değerleri bir yana bırakıp, sadece kazanmaya odaklanmaktan, bu uğurda doğru-yanlış gözetmeksizin her fırsatı değerlendirmekten geçtiğini öğrenmiştir... Yeşilçam'ın pek çok 'tip' için yaptığı gibi Haybeci ile yaratılan bu prototip karakter de, farklı isimler ve yüzler ile sinemamızda daha sonraki yıllarda yer almaya devam eder. Özellikle neoliberal düzene geçiş sürecini tanımlayan 1980'lere ait örneklerde, benzer tiplemelere sıklıkla rastlanır. Bu anlamda verilebilecek en güzel örnek, Nesli Çölgeçen'in 1985 yapımı filmi *Züğürt Ağa*'nın Kekeç Salman'ıdır. ***Pınar Tınaz***

bkz. Haraptar; Haydarpaşı Garı

Gurbet Kuşları'nın Haybeci'si Hüseyin Baradan (solda)

Haydarpaşa Garı İstanbul'un olduğu gibi Yeşilçam'ın da olmazsa olmazıdır. Sayısız filmde tüm ihtişamıyla İstanbul güzellikleri arasında belirir. Ama bununla kalmaz; Yavuz Özkan'ın yönettiği *Demiryol* (1979) gibi bir filmde demiryolu işçilerinin grevlerine ve sendikal mücadelelerine sahne olur. Her tarafı pankartlarla ve sloganlarla süslenmiş, eylemin ana merkezi hâline gelmiştir. Polislerle grev yapan işçilerin karşı karşıya geldiği noktadır aynı zamanda. Filmde sıkça anılan ve mücadeleyi kırmaya çalışan burjuva basınının "Komünistler Haydarpaşa'yı Bombaladı" haberinin kaynağı da yine burasıdır.

Başlangıç sahnesidir çoğunlukla Haydarpaşa Garı. Bir tren uzaktan yaklaşır, raylar ve kesişim noktaları görülür, sonra tren bu kesişim noktalarından birini seçer, yavaşlar, iyice yaklaşır ve durur. Kahraman(lar) trenden iner. İlk adımlarını attıkları şehri onların gözünden görürüz. Haydarpaşa binası, yavaş adımlarla inilen merdivenler, çoğunlukla tahta bir bavul, denize doğru uzunca bir bakış, şehir kalabalığına dalmadan önce

son bir nefes alış. Çetin İnanç'ın *Gönül Ferman Dinlemez*'inde (1977) babasının katilini aramaya büyük şehre gelen Murat, İstanbul'a bu ilk bakışta öylesine dalar ki, "Ooo, sen kendini kaybettin Murat, hadi" diye uyarılır. Hakikaten de en büyük korku şehirde kaybolmaktır. Nejat Saydam'ın *Boğaziçi Şarkısı*'nın (1966) yine ilk sahnesinde bir kız okulundaki öğrencileri İstanbul gezisine getiren disiplinli öğretmen trenden inen öğrencileri hemen teker teker sayar: "Çocuklarım bana bakın, burası İstanbul, hiçbir yere benzemez" diye uyarır. Halit Refiğ klasiği *Gurbet Kuşları*'nda (1964) ise yeni bir hayat peşinde Kahramanmaraş'tan İstanbul'a gelen ailenin yoklaması baba tarafından yapılır, teker teker isimler okunur, sonra: "Dikkat edin, birbirimizi yitirmeyelim. İstanbul'da şakaya gelmez bu iş. (...) Allah'ın izniyle şah olacağız İstanbul'a şah. Sırt sırta verdik mi, kolay. Dağları bedesten ederiz vallahi." İç göç meselesini ve büyük umutlarla gelinen büyük şehirde tutunmanın zorluklarını konu alan diğer bir film, *Bitmeyen Yol*'dur (1965). Duygu Sağıroğlu'nun hikâyesini anlatacağı Anadolu'dan göç eden altı işçi de Haydarpaşa Garı'nda iner ve iskeleye doğru ilerlemeye başlarlar. Yüzleri teker

teker yakın plan çekilir. Büyük şehirle, kalabalığıyla, yabancılığıyla ve hızlı akışıyla bu ilk göz göze geliş, ilk temas, beraberinde büyük bir hayreti, tedirginliği ve kaygıları da getirecektir. Yepyeni ve güçlüklerle dolu bir hayat başlamak üzeredir. Zamanla bu ürkütücü ilk izlenimlere yenileri eklenecektir; sömürü üzerine kurulu düzen tüm bencilliğiyle kendini daha da fazla hissettirecektir. Haydarpaşa Garı uzun tren yolculuğunun sonu gibi görülmektedir ama Sağıroğlu'nun filminin de söylediği gibi yol öyle kolay kolay bitmeyecektir. Hatta tam da burada başlamaktadır. ***Nagehan Uskan***

BKZ. Haybeci

Hayri Esen Türk sinemasının unutulmaz erkek dublaj sesi... 1950'lerden başlayarak yirmi beş yıl boyunca yüzlerce filmde birçok aktörü karanlık dublaj salonlarında İstanbul Türkçesiyle konuşturan bir sinema emekçisidir Hayri Esen. Yeşilçam'da çok göze batmayan bu ses bir yabancıya çok da keyif vermemiş bir seferinde. 1967'de Fransız Sinemateki'nden bir yetkili, Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti'nin davetlisi olarak İstanbul'a iki günlük bir ziyarette bulunur. Yetkili ilk gün Türk sinemacılarla uzun toplantılar yapar. Ertesi gün ise boştur. Bu yetkili ile ilgilenmesi için Yeşilçam'da yabancı dil bilen az sayıda kişiden biri olan yönetmen Aram Gülyüz görevlendirilir.

ÜSTTE
Demiryol
SOLDA
Gurbet Kuşları

Gülyüz, ertesi sabah yetkiliyi gezdirmek üzere onunla buluşur ama adam gezmek istemez. Gülyüz ve bu adam o günü film izleyerek geçirmeye karar verir. İlk seanstan itibaren Beyoğlu sinemalarında tam dört film izlenir peş peşe. Ayhan Işık, Fikret Hakan, İzzet Günay ve Ediz Hun oynamaktadır bu filmlerin başrolünde. Fransız yetkili bütün filmleri izledikten sonra nasıl bulduğunu soran Aram Gülyüz'e tek bir söz söyler: "Sizin bütün erkek başrol oyuncularınızdan aynı ses çıkıyor." ***Ali Can Sekmeç***

Hazretler Devri 1961 yılında yayımlanan Artist dergisinde yer alan bir haber Yeşilçam'ın portresini vermek açısından çok anlamlı. *Hac Yolu* (1952) isimli belgeselin Söke'deki gösterimiyle ilgili haberde şu ifadeler kullanılmış: "Sinemanın bütün koltukları sökülmüş, halkın oturması için yerlere hasırlar ve kilimler serilmişti. 10 dakikalık antraktlarda ise seyircilere gül suyu dağıtılıyordu. Böylece sinema sahibi halkın kendisini huşu içinde Allah'a terk etmesini temin etmiş oluyordu." Yeşilçam'da dini içerikli filmler 1952'de *Hac Yolu* filmiyle başlayıp 1961 yılında *Hazreti Ömer'in Adaleti*, 1965'te *Hazreti Yusuf'un Hayatı*'yla sürmüş olsa da, bu filmlerin bir furyaya dönüşerek art arda çekilmesi 1970'li yılların ilk yarısında gerçekleşir. Dinî içerikli filmlerin belirli bölgelerde iş yaptığını fark eden yapımcılar seri üretime geçerler.

Agâh Özgüç 1985'te Video/Sinema dergisindeki bir yazısında Yeşilçam'ın devirlerinden birinin de Hazretler Devri olduğunu ileri sürer. Bu devri başlatan filmin Nuri Akıncı'nın yönettiği *Hazreti Yusuf* (1973) olduğunu belirten Özgüç, hazretler sineması "Türk filmleri seyircisini maşallah iyi sömürdü" ifadelerini kullanacaktır. Osman Şahin ise 1974'te Yedinci Sanat'ta yayımlanan bir yazısında "sinema çerçisi" olarak bahsettiği Musa Özder'den şu gösterim hikâyesini aktarıyor: "*İslam'ın Doğuşu, Hazreti Ömer, Hazreti İbrahim, Hazreti Yusuf, Mevlüt'ün Doğuşu* falan. [Dinî filmlere] mecbursun kardeşim. Mesela ilk gittiğim Kızılbağ köyünde Kuran kursu varmış, imam karşı çıktı: 'Sinema şeytan işi, ahlaksızlık işi' dedi. Ben bunu bildiğimden *Mevlüt'ün Doğuşu*'nu koydum ilkin. Hatta mevlüt şekeri, kolonya bile döktüm seyirciye, parasını da almadım. Bu sefer imamın hoşuna gitti. Tuttu, tüm köylünün filme gelmesini sağladı, dolup taştı meydan. Filmde ezan okunduğu vakit seyirciler de ayağa kalkıyordu, yaşlılarsa tekbir getirip ağlıyordu." ***Savaş Arslan***

BKZ. Anadolu İşi Film: Manevi Sinema

Heimat Türkçedeki vatan, memleket, gurbet, sıla kelimelerinin anlamlarını içinde barındıran Almanca kelime. İki ülke arasındaki emek göçü, göç kültürü, gurbetçi kimliği gibi 60'lardan bu yana sürekli dönüşen meseleleri ve 'acı vatan' metaforunu, her kuşağın kendi sosyal gerçekliğinde anlamlandırmasına olanak tanıyacak bir dil zenginliğine sahiptir. Ama herkes için başka bir kişisel derinliği olan bu kelime *kitsch* ya da pastoral bir estetiğe bürünerek, birdenbire sizi bir çeşit

BAĞDA Duvara Karşı

anlam boşluğuna düşürebilir. Güncel sinemanın perspektifinden bakıldığında 'heimat'ın, Tunç Okan'ın *Otobüs*'ünden (1974), Kartal Tibet'in *Gurbetçi Şaban*'ından (1985), Almanya'da çekilen Ceylan filmi *Acı Gurbet*'ten (1988), Yücel Çakmaklı'nın *Oğlum Osman*'ından (1973), Bülent Ersoy'lu darbe sonrası arabesk Yeşilçam filmlerinden, Kutluğ Ataman'ın *Lola+Bilidikid*'inden (1998), Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin*'inden (1993) ve Tevfik Başer'in *40 Metrekare Almanya*'sından (1986) beslenen güçlü bir görsel arka planı var. Bu külliyatta öne çıkan Fatih Akın ise kendinden öncesini ve sonrasını anlamamıza yardımcı olacak keskin bir dile sahip. Bu dil, mesela *Duvara Karşı*'nın (2003) girişinde, son derece kavramsal bir anlatımla kendini gösterir; izleyiciyi Boğaz manzaralı fasıldan sabaha karşı alkolik Almanya'ya ışınlayan, bağlamlar arası bir gerilim estetiğiyle. Akın'ın hikâye dilinde sıkça rastlanan bir yöntem olarak, ahlak, kimlik, yaşam biçimi ve normlar arasındaki farklılıklar bir çeşit soyutlama üzerinden kodlanıyor ve 'uzaklıklara' dönüşüyor; ki bu uzaklıklar, fiziksel mesafelerden farklı olarak insan faktörü ve toplumsal dramın içinden çıkan ve hayatın tesadüflerinde kaybolan anlatımlar. Elbette bu noktada dili, dünyası ve karakteriyle Yılmaz Güney'in çok önemli bir yeri var. Politik mücadelelerle dolu biyografisinden, çıplak sosyal gerçekçi sinema diline, göç eden karakterlerin şehir ve değişen siyasi kurgu ile değişiminden kurgu anlayışındaki 'içerisi ve dışarısı' arasında kodlanan gerilim psikolojisine kadar birçok yönden 'heimat' deyince akla gelen bir sinema analizinde Yılmaz Güney 'bağımsız değişken' olarak öylece duruyor. ***Adnan Yıldız***

bkz. E5 Ölüm Yolu

Hello Çıldır Orhan Aksoy imzalı, 1976 yapımı *Öyle Olsun* filminde, hafif şapşal Ayşin karakterinin katıldığı Sinema Güzeli seçmelerinde attığı bir mini tiradın ilk cümlesi. Ayşin'i Ayşen Gruda canlandırıyor. Tarık Akan tarafından canlandırılan, jüri adına yarışmacılara soruları yönelten gazeteci, soruyor: "Bildiğiniz lisanlar?" Ayşin soruyu "Türkçe, İngilizce" diye, seri bir şekilde yanıtlayıp, arada yeni bir soruya geçilmesine fırsat verecek bir boşluk bırakmadan devam ediyor: "*Helo çıldır*, how are you today? Let *iz* begin now. Goodbye *çıldır*!" Önceden çalışılmış, ezberlenmiş olduğunu anladığımız bu performans, tabii ki, her kelimesinde ayrı gerdan kırarak ve Tarık Akan'ın gözlerinin, hatta belki de ağzının içine doğru icra ediliyor. Ayşin, bir sonraki soruyu ("Hayatta idealiniz var mı?") da "İdealim yok. Televizyonun taksidi bitsin, inşallah onu da alıcam," diye yanıtlayacak. Mülakat boyunca, kendini defalarca gülünç duruma düşüren Ayşin'in "olayı", belli ki bizzat bu: Portatif bir kifayetsiz muhteris olarak replikten repliğe, sahneden sahneye, hatta filmden filme taşınıp, "lazım" olduğu yerde sahneye çıkarılmak. Kendine dair yeterince farkındalık sahibi olmadığı için, bir şuursuz cesaretin peşi sıra sürüklenirken türlü sakarlıklar yapan, izleyicinin de kendinden küçük görüp dalga geçmekten keyif aldığı bir kadın Ayşin. Bir dizi kadın aslında. Ki adları da o kadar lazım değil: *Çiçek Abbas*'ta (1982) Şakir'in

Domates Güzeli Ayşen Gruda

kardeşi Şükriye, *Gülen Gözler*'de (1977) Vecihi'nin uzatmalı sevgilisi Fikret ya da *Bizim Aile*'deki (1975) evde kalma takıntılı Feride de olsa, bahsettiğimiz kadın 'Domates Güzeli' Nahide Şerbet aslında. Bir 'kusurluluk abidesi'. Nihai amacın evlenmek olduğu bir yarışta, elinde kazanmak için kullanacak kozlar olmayan... Alımlı olmayan, güzel olmayan, şirin olmayan... 'Safiyane bir masumiyet'i olmayan, öldüren bir cazibesi olmayan, babasının hanları hamamları olmayan... Talipleri kapısına sıra sıra dizilmeyen... Ayda yılda bir denk gelir de birisi kendisini beğenirse, ona da babası vermeyen... Bedbaht... Üstelik bir de kendinin farkında değil, herkesten de şapşal! Mı acaba?

Peki, abisi Şakir'in hiçbir sözünden çıkmayan, ondan ödü kopan Şükriye'nin, canı efkâr dağıtmak istediğinde, mutfakta servis yaparken rakıları çaktırmadan fondiplemesindeki gizli gücü nasıl açıklayacağız? *Görgüsüzler*'de (1982) sevgilisine, evlendikten sonra ona ne yapacağını, gerdek gecesinde giyeceği iç çamaşırları göstererek anlatan; sonra da şehvete kapılıp onu yatağa atıp mıncıklamaya başlayan, *düpedüz özgürleşmiş* bir kadın karakter, hiç de fena değil, kabul etmeli! Sakın ola bu kadınlar bir *taktik* olarak üstlerine bu yarım akıllılık esvabını giymiş olmasın? "Yalnızca filmlerde başa gelecek" mucizelerin, kendisini *filmlerde bile* es geçeceğini bilen bir kişinin, hayatta kazanabileceklerini ancak taksit ödeyerek edinebileceğinin bilgeliği olmasın mesela? İster televizyon olsun, ister 'ideal'... Belki de, bunun adı bizzat şu: *Başrollerde Olmayan Karakterler için 'Yaşama Sanatı'.*

'Biz'e benzeyen, tam da bu sebepten *bizden daha kötü kalite* olduğuna inandığımız bu kadın(lar), tabii ki *esas kız* olamadılar filmlerde. Talih kuşları onların başına konmadı; hayırlı kısmetler, piyangolar... Ama dikkat edin, seyircinin belli bir duygulanım yaşaması istendiğinde, Domates Güzeli karakterlerine ne kadar da çok yer verilir. Seyircinin ağlaması mı lazım; koy bir Domates Güzeli gözyaşı... Gulyabani mi göründü, korkutmak mı lazım; hemen dehşetli bir Domates Güzeli çığlığına eşlik eden bembeyaz olmuş suratı.

Türkiye sinema tarihine dair dönüp dönüp düşünmek gereken bir soru var kanımca: Yeşilçam filmleri dendiğinde, pek çok kişinin aklına ilk gelecek kelimelerden olan 'sahicilik', 'samimiyet', 'bizdenlik' duygularının filmler üzerinden milyonlara geçmesi nasıl mümkün olabildi? Her ne kadar 'bizler' bunu kabul etmek istemesek de, 'biz'e benzeyen bu kadınların da sayesinde. Ekseriyetinin 'saf iyiler' ile 'gerçek kötüler'den oluştuğu bir dünyada; gerçekçilik hissini besleyecek, dengeli çizilmiş ve değişim gösterebilen karakterlere baktığımızda yine Domates Güzellerini görürüz. 'Bizler' sinemaya kendimizi Türkan Şoray'lar, Filiz Akın'lar, Hülya Koçyiğit'ler olduğumuza inandırmaya *gidiyorduk*; ama gözyaşımıza, sevincimize, heyecanımıza Domates Güzelleri *geliyordu*. Hiç kapris de yapmadan üstelik. İçinden çıktığımız kaptan farklı olduğumuz yanılsamasıyla, kendileriyle dalga geçmemize bile içerlemeden.

Aklına estiğini söyleyen, doğru bildiğini söyleyen, cinselliği öcüleştirmeden dillendiren ve sansür kurulu standartlarında da olsa yaşayan onlardı. Feritleri tavlamanın hayaliyle oyalanan, bunun olamayacağını da bilen; aslında Vecihilerle de mutlu olan ve hatta belki de bizzat Vecihilerle mutlu olan da onlardı. Kusurluydular fakat hülyaları vardı. Kusurluydular ve kusurlarıyla barışıktılar. Ki kendi kusuruna tahammül edemeyen, başkasınınkine nasıl edebilir ki? İşte bu yüzden, Domates Güzeli, insana ancak kusurlu olanın hakiki ve dolayısıyla güzel olabileceğini hatırlatan *Wabi-sabi* düşüncesinin modern bir abidesidir belki de. ***Fırat Erdoğmuş***

BKZ. Ferit

Henri Langlois 1936'da Georges Franju ile birlikte Fransız Sinemateki'ni kuran Henri Langlois, Fransız anne-babanın çocuğu olarak 1914'te İzmir'de dünyaya gelmiş, hayatının ilk yıllarını babasının gazeteci olarak çalıştığı bu şehirde geçirmiştir. Şakir Eczacıbaşı'nın "büyük İzmir yangınında evlerinin yanması", Colin MacCabe'in ise "Türk ordusunun 1922 yılında İzmir'i alması" olarak tarif edeceği olayların sonrasında ailesi ile Fransa'ya göç etmek zorunda kalır. Onat Kutlar, Langlois'nın 1977'deki ölümünün ardından kaleme aldığı 'Sinematek'lerin İzmirli Babası Öldü' adlı yazısında, onun henüz gençlik yıllarında evinin banyosunda küçük bir film koleksiyonu oluşturmaya başladığından söz eder. 1930'lu yıllarda makine dairelerindeki yıpranmış sessiz film kopyalarını toplayan Langlois, İkinci Dünya Savaşı sırasında da nazizmin lanetlediği çok sayıda filmin kopyasını kurtaracaktır. Fakat Kutlar'a göre Langlois'nın bu çabası "soyut bir koleksiyon merakından" gelmemektedir. Resmi arşivler filmlerin dışarı çıkmasına izin verilmeyecek şekilde kurulurken, Langlois ve arkadaşları sinemateği izleyicilerin görüş alışverişi yapabilecekleri, politik tartışmalara ev sahipliği yapan bir sinema kütüphanesi olarak tasarlamıştır. "Aslolan sadece saklamak değil aynı zamanda göstermektir" ilkesini şiar edinen Langlois ve arkadaşlarının gösterimleri, sadece Fransız Yeni Dalgası'na besin kaynağı olmaz, aynı zamanda dünyanın daha pek çok yerinde kurulacak sinemateklere de ilham kaynağı olur. 1965'te Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş ve arkadaşları tarafından İstanbul'da kurulan Türk Sinematek Derneği de bunlardan biridir. Langlois'nın 1968'de Fransız hükümeti tarafından Fransız Sinemateki'nin yöneticiliğinden uzaklaştırılmasına tepki olarak örülen uluslararası dayanışmaya Türkiye'deki Sinematek'ten de destek gelecektir. Derneğin onur üyesi ilan edilen Langlois 1972'de İstanbul'u ziyaret eder ve Yılmaz Güney'le tanışır. Kutlar, İzmirli Langlois'nın gözünde Türkiye'nin "bozkır gibi mahzun Yılmaz Güney" olduğunu yazacaktır. Paris'te Chaillot Sarayı'nda açtığı Evrensel Sinema Müzesi'nin girişinde Yılmaz Güney'in büyük bir panosuna yer verir Langlois. Türk Sinematek Derneği'nin kendisinin katkılarıyla düzenlediği Fransız Sineması'nın 75. Yılı gösterimlerine ise, "Yılmaz çıkmadan gelmem, sinemacılarını hapse tıkan bir ülkede işim ne benim?" diyerek katılmayı reddetmiştir.

Fırat Yücel

BKZ. Sinematek'in Gençleri

Hilmi Etikan Türkiye'de kısa film alanında yapılan en uzun soluklu etkinliğin mimarı, kısa filmin 'abisi', belgeselci. Sinema ve edebiyat çalışmaları yürüttüğü Fransa'dan dönüşünün ardından 70'li yılların sonunda çeşitli kurumlarda sinema birimleri oluşturdu; fotoğraf ve sinema dersleri vermeye başladı. Aynı dönemde DISK Foto Film Merkezi'ni kurdu ve 1980'e kadar yöneticiliğini yürüttü. İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği İFSAK'ta 1978 yılında başlattıkları Ulusal Kısa Film Yarışması, 1988'de Uluslararası İstanbul Kısa Film Günleri'ne dönüştü. Başlangıçta gönüllülük temelinde yürütü-

len kişisel çabalar sayesinde hızla büyüyen etkinlik, ilerleyen yıllarda 'festival' adını aldı. 2000 yılına kadar da konsoloslukların kısmî desteğiyle, kimi zaman filmlere Türkçe altyazı dahi yapılmaksızın gerçekleştirildi. Kimi zaman ise, konsolosluk bütçeleri elverdiğince, konuklar ağırlanarak.

2000 yılından itibaren Kültür Bakanlığı'nın etkinliğe sunduğu destek sayesinde altyazı, konuklar ve katalog gibi konularda bir iyileşme sağlandı; ancak destek 2014 yılında kesildi. Türkiye'de güçlü bir kısa film kültürü oluşması için önemli çabalar gösteren Hilmi Etikan, çoğunlukla "uzun metraj filmini çekmek için bir basamak, bir kartvizit" olarak görülen kısa filmin kurumsallaşamayışından sıklıkla bahsederken, bunda ulusal bir sinema kurumunun yokluğunun da etkisi olduğuna dikkat çeker. Oysa büyük bir özveriyle otuz yedi yıl boyunca aralıksız bir kısa film etkinliği sürdürmek, kurumsal değişiklikler ve yönetimsel sıkıntılara yenilmeyerek etkinliği mümkün olduğunca farklı kesimlere açık tutabilmek mucizeyle eşdeğerdir. Sadece Türkiye'de çekilen ve gösterilen kısa filmlerin yer aldığı festival katalogları bile bu alandaki tek derli toplu kaynak ve arşiv malzemesi olarak çok değerlidir. Özellikle 80'li ve 90'lı yıllar boyunca genç kısa filmcilerin birbirlerinden haberdar olmasını, dünyadan örnekleri görmesini, belki de ilk sinema tartışmalarını yapmalarını sağlayan IFSAK Kısa Film Günleri, sinema kültürümüzde Hilmi Etikan'la yer etti. Sevecen, pratik, telaşesiz ve tezcanlı sesi gösterim aralarında, fuayelerde her daim duyulan Etikan festivalin ayrılmaz bir parçasıydı. Aynı zamanda bir belgeselci olarak sinema kültürüne katkıda bulunmaya devam eden Hilmi Etikan'ın filmleri arasında *Tarlabaşı Tarlabaşı* (1989), *Ruhi Su'nun Yaşamı* (2004), *İlhan Arakon* (2005), *Türkiye'de Kısa Filmin Tarihi* (2006) ve *Türkiye'de Belgesel Sinema* (2007) sayılabilir.
Övgü Gökçe

ÜST'TE
Hilmi Etikan

Hisar Kısa Film Yarışması Hisar Kısa Film Yarışması'nın ilki, Robert Kolej'de 1967 yılında gerçekleştirildiğinde, Sinematek'in yayın organı Yeni Sinema Dergisi yazarları katılan film sayısının tahmin edilenden daha fazla olmasının şaşkınlığını sayfalarına taşıyorlardı. Robert Kolej Sinema Kulübü bünyesinde gerçekleştirilen yarışma 1968 ve 1970 yılları arasında dört kez yapıldıktan sonra kulübün kendi içindeki bölünmeler ve dışarıdan gelen eleştiriler nedeniyle bir daha yapılamadı. Eleştiriler özellikle yarışmadaki 16mm dalındaki En İyi Kısa Film Ödülü'nün Shell tarafından verilmesi ve jüri seçimleri konusunda yoğunlaştı. 'Genç Sinemacılar', yarışmanın Robert Kolej'de okuyan burjuva aydınlar için yapıldığını, halktan uzak durduğunu ve yarışmaya katılan yönetmenlerin 'jüriye göre film yaptığını' bildirilerine taşıdı.

Türkiye sinemasının bir arşivi olamaması nedeniyle yarışmadaki filmlerin çoğunluğuna günümüzde ulaşmak mümkün değildir. Dönemin ilk ve tek kısa film yarışması olan Hisar da tıpkı yarışmanın filmleri gibi sinema dergilerinin yaprakları arasında kayboldu. Hisar, 2005 yılında Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nin çabalarıyla bu kez bir yarışma olarak değil bir seçki olarak yeniden hayat buldu. Her yıl değişen jüriler tarafından belirlenen ve o yıl içinde üretilen en iyi on film, yıllık DVD'ler olarak yayımlandı. Hisar Kısa Film seçkilerinde yer alan kısa filmcilerin büyük çoğunluğu, daha sonraki yıllarda

uzun metrajlarını çektiler ve genç kuşağın önemli sinemacıları arasında yer aldılar. Hisar Kısa Film Seçkisi, Mithat Alam Film Merkezi tarafından hazırlanmaya devam ediyor. ***Yamaç Okur***

bkz. James Baldwin Başka Bir Yerde; 66

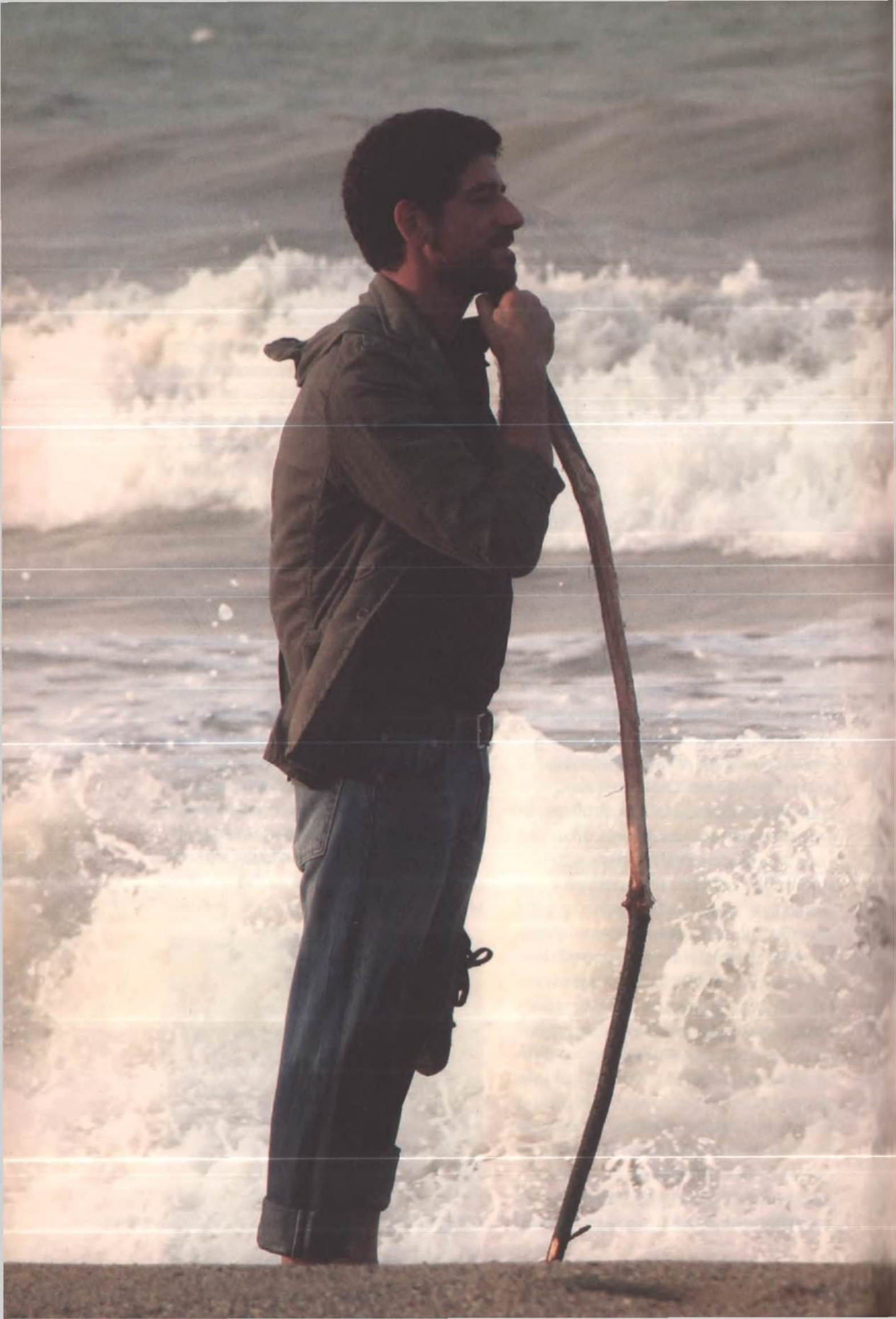
Hitit Güneşi Sabahattin Eyuboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun 1954'te kurdukları İstanbul Üniversitesi Film Merkezi bünyesinde gerçekleştirdikleri ilk film olan 1956 yapımı 28 dakikalık kısa belgesel. Resimli bir keşif ve tarih gezisi anlatısı olarak kurulmuş olan bu belgesel anlatıcının belgeselin ne gibi saiklerle yapıldığını ifade eden şu sözleriyle başlar: "Değişik medeniyetlerin beşiği ve geçit yeri olan Anadolu'da ilk büyük devleti kurmuş ve eski Yunanlılardan önce Doğu'dan Batı'ya, Batı'dan Doğu'ya kültür taşımış Etiler'i, dünyamız yeni yeni tanımaya ve değerlendirmeye başlıyor. Bu film, Türk üniversitelerinin Cumhuriyet devrinde sırlarını çözmeye, 3000 yıllık tozlarını silmeye başladıkları Eti medeniyetini, kendi toprağı, suyu, havası ve güneşi içinde gösterme kaygısı ile yapıldı." Siyah beyaz olarak çekilen ve 1956 yılında Uluslararası Berlin Film Festivali'nde kısa belgesel dalında Gümüş Ayı ödülü alan bu belgeselin Türkçe ve İngilizce versiyonları bulunmakta. *Hitit Güneşi*, Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin 'Anadolu Destanı' olarak tanımladıkları, belgesel sinema aracılığıyla Türkiye'nin İslamiyet öncesi kültür tarihini tanıtma amacıyla çektikleri belgesellerin ilk örneği ve en tanınmışı. ***Can Candan***

bkz. Eczacıbaşı Kültür Filmleri

Hüseyin Alp Ertem Göreç ve Yılmaz Gündüz gibi basketbol salonlarından gelip Yeşilçam serüveni yaşayan isimlerden biri de 1935 Sivas Kangal doğumlu Hüseyin Alp'tir. 2,16'lık boyuyla dikkat çekip basketbola kazandırıldıktan sonra 1960'lı yıllarda İTÜ'nün ve milli takımın (73 kez) formasını giyen, 1965'te Hasan Kazankaya'nın yönettiği *Kadın Okşanmak İster*'le (1965) ilk kez kamera karşısına geçen sıradışı sporcu-sanatçı, 1983'te yaşama veda etmişti. Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015) filmindeki 'Kürt' karakterini görenler arasında yaşı tutanların hemen aklına gelecek olan Hüseyin Alp'in, oyunculuk kariyerinde toplam altı film yer alıyor. 1970'te *Tarkan: Gümüş Eyer*'deki Dev, 1971'de *Tarkan: Viking Kanı*'ndaki Orso tiplemeleriyle de derin izler bırakan Alp'in en unutulmaz performansı ise Yılmaz Duru'nun yönettiği *Erkek Gibi Ölenler* filmindeydi (1970). Ormanda bulunan bir çocuk cesedi üzerine gelişen olayları anlatan filmde özellikle küçük seyirciler üzerindeki korkutucu etkisiyle dillere destan olan Alp'in bu filmdeki rol arkadaşları Yılmaz Duru, Feri Cansel ve Danyal Topatan'dı. ***Tunca Arslan***

bkz. Tarkan'ın Dizüstü Etoğlı

Tarkan
Gümüş Eyer



I

Issız Adam Duygusal olarak bağlanma sorunu yaşayan, sadece cinsellik üzerine kurulu ilişkileri tercih eden erkeklere denir. Bu tanım 1990 sonrası Türkiye sineması erkeklerinin ilişkide istediği gibi at koşturmasına, kadına dilediği gibi davranmasına gerekçe olarak hikâyelerde yerini buldu. Hem de en acıklı hâliyle ve Freudyen analizlerle! Tabii ki akla ilk önce Çağan Irmak'ın bu başlığa da adını veren, "çok ses getiren" filmi *Issız Adam* (2008) ve filmin başkarakteri Alper geliyor. Özgür kalmak istediği için sevdiği kadından uzakta acı çeken Alper'in hikâyesi seyirciden büyük ilgi görerek ıssız adamlara toplumca üzüldüğümüzü göstermişti. Alper, Ada'dan geriye kalan tokayla aynanın karşısında ağlarken hangimizin canı yanmadı ki! *Issız Adam*'dan iki yıl önce Nuri Bilge Ceylan benzer bir karakteri ve ilişkiyi masaya yatırarak Cannes'da Jüri Büyük Ödülü'nü kazandığında bile bu kadar ses getirmemişti.

Ceylan'ın genel seyirciyi Çağan Irmak gibi gözyaşlarına boğduğu söylenemez. Ancak, *İklimler*'in (2006) İsa'sını Alper'den farklı kılan çok da fazla bir şey yok açıkçası. İsa ile Bahar'ın ilişkisi belki daha 'derinlikli' bir şekilde ve etkileyici bir sinemayla perdeye geliyordu ama İsa'nın varoluşsal sıkıntılarının en az Alper'inkiler kadar klişe olduğu da gayet açıktı. Ağlatmayı hedeflemese de bu kategorinin olmazsa olmaz filmlerden bir diğeri ise Tolga Örnek'in yönettiği *Kaybedenler Kulübü* (2010). Radyo programı yapan Kaan ve Mete'nin ne kadar *cool* olduklarını anlatan film kadın-erkek ilişkileri konusunda da "abi kadınlar ne istiyor biliyor musun" ile başlayan eşsiz (!) tespitlere sahip. Her gün farklı bir kadınla birlikte olan filmin başkarakteri Kaan barda tanıştığı Zeynep'e âşık olunca işler değişmiyordu. Kaan bağımsız ruhunu seçip çok sevdiği kadına veda ediyor, sonrasında da deniz manzaralı bir bankta biraz(cık) acı çekiyordu. Hepsi bu. Bütün ıssız adamlar gibi. Evet, ıssız adamlar acı çekiyor. Karşısındakine ne yaparsa yapsın önemli olan onların acıları. Perde onların, hayat onların. Seyirciye de onları anlamak, onlara üzülmek düşüyor. Hatta bu bir zorunluluk! ***Hasan Cömert***

bkz. Erkek Melodramları

SOL SAYFADA
Issız Adam

İ

İbret Yeri Kazım Karabekir Paşa'nın, Cumhuriyet ilan edilmeden beş ay önce ortaya attığı sinema projesi. İbret yerleri, sinema ve tiyatro gösterilerinin yapılacağı, öğrenmek isteyenlere sinema eğitiminin verileceği, "sırf milletin yükselmesi amacıyla" her türlü eğitim etkinliğinin düzenleneceği mekânlar olarak tasarlanmıştı. 'Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset' kitabında Serdar Öztürk bu projeyi şöyle anlatır: "Bu proje bir tür sinema okulu yaratmak üzere ortaya atılmıştı. Günümüzdeki iletişim fakültelerinin kökenlerine gönderme yapan, gerçekleşseydi daha Cumhuriyetin ilanından önce iletişim bağlamlı ilk okulun kurulabilmesine olanak tanıyan bir projeydi bu." Kazım Karabekir, İbret Yerleri projesiyle belki de Cumhuriyet tarihinin ilk sinema sansür mekanizmasını da ortaya atar. Yine Serdar Öztürk'ten okuyalım: "Kazım Karabekir'e göre toplumların ahlakını bozan filmler 'pek çıplak' kategorisi altında toplanmaktaydı. Birinci tür, yani halkın ufkunu açıcı, halkı terbiye edici filmlerin 'vakit geçirilmeyerek her tarafta' halka gösterilmesi 'ne kadar' zorunluysa, ikinci tür filmlerin –çıplak, terbiyeyi bozan filmler– önüne geçilmesi için 'filmlerin kontrol altına alınmasında vakit geçirilmesi o kadar tehlikeli'ydi." ***Aslı Özgen Tuncer***

BKZ. Terbiyevi Filmler

İliadis Kardeşler Türkiye sinemasında yüzlerce filmin görsel ve işitsel dünyasının yaratılmasını sağlayan Rum kardeşler. Adapazarı doğumlu İliadis Kardeşlerden Kriton, sinema macerasına abisi Yorgos ile kurduğu Marmara Film Stüdyosu'nda laboratuvar şefi olarak başladı. 1944 yılında görüntü yönetmenliğine başlayan Kriton, 1976 yılına kadar yüzün üzerinde filmin görüntü yönetmenliğini üstlendi. Film ekiplerinin çalışma saatlerinin on saatle sınırlandırılması, sinema emekçilerinin sigortalanması ve pazar gününün tatil sayılması için verilen mücadelelerde aktif olarak yer aldı. *Kanun Namına* (1952), *Turist Ömer* (1964), *Vurun Kahpeye* (1964), *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* (1975), *Süt Kardeşler* (1976) ve *Tosun Paşa* (1976) gibi filmlerde görüntü yönetmeni olarak imzası bulunmaktadır. Kriton'un abisi Yorgos ise Almanya'da Klang Film Şirketi'nde bir süre çalıştıktan sonra Marmara Film Stüdyosu'nda ses teknisyeni olarak görev aldı. Necip Erses'in ünlü Ses Film Stüdyosu'nda ses kayıt müdürü olarak çalıştı. Dört yüzün üzerinde yerli filmin ses tasarımında çalıştığı, iki bine yakın yabancı filmin de seslendirmesinde görev aldığı kaydedilen Yorgos İliadis, 1963 yılında Altın Ayı kazanan *Susuz Yaz*'ın da ses yönetmeniydi. Kriton İliadis ile birçok filmde beraber çalışan Lütfi Ö. Akad bir söyleşide iki kardeşin titiz çalışmasını övdükten sonra ekliyor: "(...) İliadis Kardeşler

SOL SAYFADA
Kriton İliadis

sinemanıza katkılarıyla, Anadolu'nun birçok yerinde değirmenler, su düzenleri kurmuş olan babaları İlya Usta'nın ününü sürdürüyorlar."*Ali Deniz Şensöz*

İnsan Ruhu Özellikle Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un söyleşilerinde sıkça başvurdukları bir tabirdir. Ceylan "insan ruhunun derinlikleri"nden, "insan ruhunun kuytu köşelerindeki şaşırtıcı detaylar"dan dem vurur; Demirkubuz kendini "insan ruhunun belgeselini yapmaya çalışan bir sinemacı" olarak tanımlar... Ne anlama geldiği tam olarak bilinmese de kısa sürede başka yönetmenlerin de diline bulaşır insan ruhu ve Yeni Türkiye Sineması'nın erkek yönetmenleri tarafından en fazla telaffuz edilen kavram hâline gelir. Peki nedir bu insan ruhu? Michelangelo Antonioni 50'lerin sonunda verdiği bir söyleşide, artık *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di Biciclette*, 1948) gibi filmlerin yapılmasının gerekli olmadığını söylüyor, "şimdi bisikleti çalınan o adamın iç dünyasına bakmalıyız" diyordu. İşte insan ruhundan kast edilen, sinemanın olayların (bisikletin çalınışı) ötesinde, bu iç dünyayı, yani duyguları, dürtüleri, düşünceleri yakalayabilme kapasitesidir. Ama Demirkubuz ve Ceylan'ın bu kavramı kullanış biçiminde, 'Yeraltından Notlar'ın "iki kere iki dört çekilmez bir şey" diye yakaran anlatıcısından bir parça da sezilir. Onların jargonunda insan ruhu, herhangi bir pozitif ya da sosyal bilimle açıklanamayacağı düşünülen her tür insan davranışına tekabül eder; insanın *hesaplanamaz* bir varlık oluşuna...

İnsan ruhu kavramının 2000'ler Türkiye'sinde bu kadar sık karşımıza çıkması da bununla ilişkilidir. Kavramın soyut genişliği, toplumsal-ekonomik-sınıfsal koşullara ait değişkenlerin üstünden atlamak için biçilmiş kaftandır. Ne zaman bir sahnenin ardında Türkiye toplumuyla ilişkili bir neden aransa, yönetmenlerimiz hayır diyecektir: Bunu kültürle, sınıfla, dönemsel koşullarla açıklayamazsınız, insan ruhu çok daha zengin ve bilinmezdir...

Kuşkusuz bu eğilimin ardında, insanı ve varoluşsal sıkıntılarını merkeze yerleştiren sanatı bireycilikle bir tutan sol düşünce ekollerine, bir zamanların toplumcu denilen sanat anlayışına yönelik bir hayli gecikmiş bir tepki de vardır. "İnsan ruhu kolektif bir şey olamaz" diyecektir Demirkubuz; çünkü orada, yani ruhunda "herkes yalnızdır" ona göre. Sinema ve genel olarak sanat, "bu yalnızlığın en dibine ulaşma çabasıdır" Demirkubuz'a göre...

Kısacası mahreme, şahsi olana bakmayı ayıp sayan dogmalara karşı geliştirilen tepki, insanın yalnızlığını, koca bir âlem karşısında içinde büyüttüğü hisleri merkeze koyan, yine kendi içinde dogmatik bir sinema anlayışı doğurur: İç dünya denilen şeyi ifşa etmenin her şeyin önünde tutulduğu bir sinema anlayışı. İnsan ruhu ne zaman dile getirilse yanında hemen her zaman "derinlik" sözcüğünün peyda olması da bununla ilişkilidir belki. Özellikle Ceylan ve Demirkubuz terminolojisinde, ahlaki olarak makbul görülmeme olasılığı yüksek, sık sık "kötücüllük", "suç", "yasak" ve "karanlık" gibi kavramlarla birlikte anılan düşünce ve davranışları sinema aracılığıyla itiraf etmenin bir cesaret unsuru sayıldığını görürüz. Zihninde sanki yerin kilometrelerce altına iniliyormuş gibi bir imge uyandıran "insan ruhunun derinliği", bu cesareti göstermek için kat edilmesi gereken yola (yani içsel muhasebeye) denktir bu jargonda. Demirkubuz "ben kendi hayatıma dair itiraflar yapmak, normal bir insan olarak bana verilmeyen ifade hakkını kullanmak için öykü yazıyor, film çekiyor ve kesinlikle muhalif bir yerde duruyorum" derken, böylesi bir cesaretten bahsetmektedir.

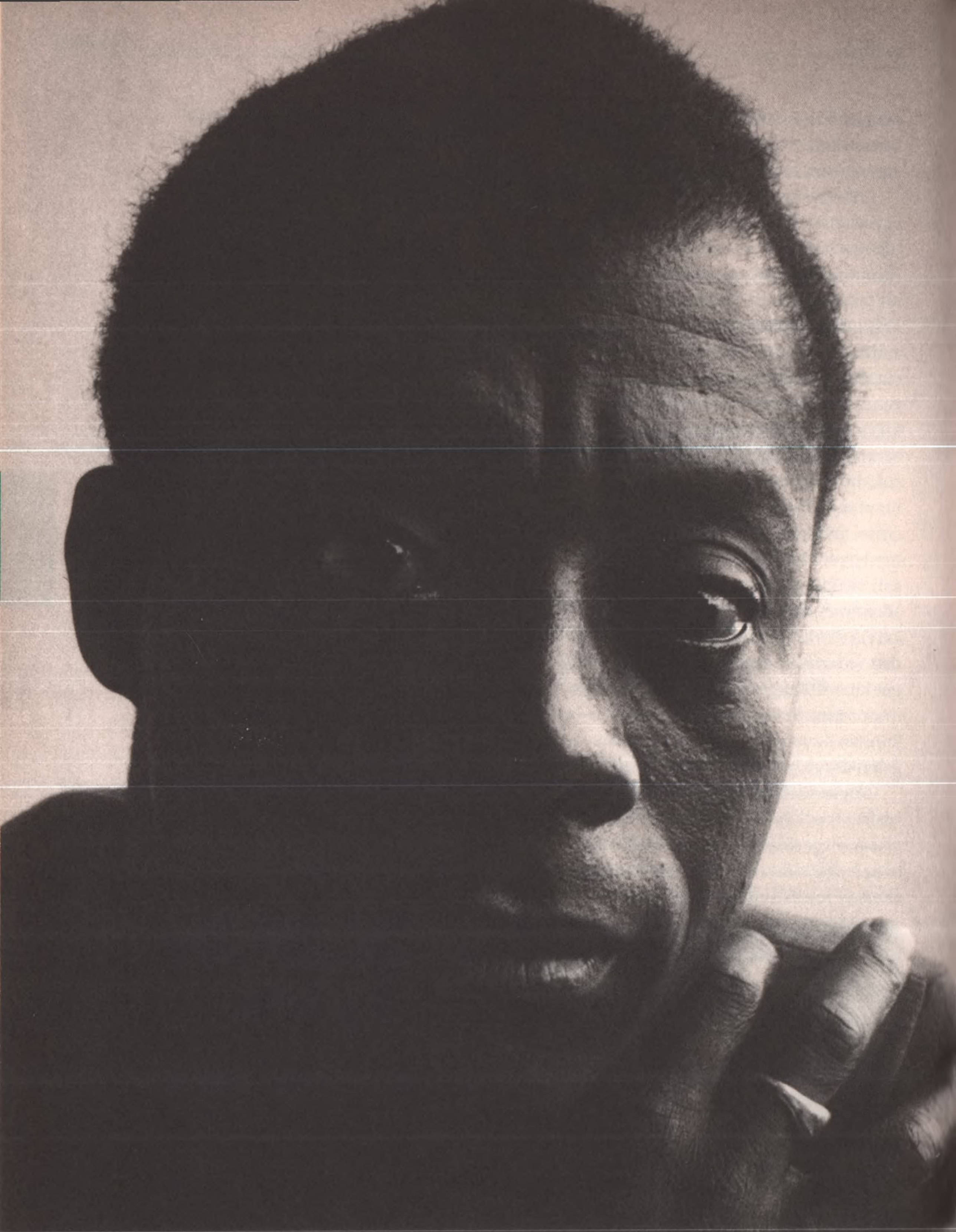
Muhalefeti, kendine dönmeden, ruhuna bakmadan, kitaplardan öğrenilenlerle sinema yapanlara, kalem oynatanlaradır.

Erkeğin itiraflarına dayalı bir soyutlama olduğu için, insan ruhu denildiğinde bahsedilen çoğunlukla erkek ruhudur. Nuri Bilge Ceylan "karamsar bir yolculuğun ardından ortaya çıkan masum küçük bir kızın varlığı"nın insan ruhunda şaşırtıcı dönüşümlere neden olabileceğini söylerken şüphesiz erkek ruhundan bahsetmektedir. Nitekim insan ruhu, sadece erkek karakterlerin esrarengiz buldukları kadınlar karşısındaki hisleri, yaralanmış gururları, belli bir zümreye yönelik hınçları, bastırılmış cinsel arzuları, başarıya ulaşamamış hırsları söz konusu olduğunda gündeme gelir. Kısacası, Dostoyevski'nin yeraltı adamının, kendisine omuz atan subaya karşı yıllarca içinde biriktirdiği, bir türlü dışa vuramayıp kâğıda (ya da bu durumda peliküle) döktüğü duyguların bütünüdür insan ruhu. Erkeğin, iktidar hırsı ve bundan duyulan utanç arasında gidip gelen duygu girdabına takılan isimdir.

Toplumsal-sınıfsal çıkarımların sanatın işi olmadığı düşüncesinin bir ürünü olarak da görülebilir insan ruhu. Bu da hâliyle, içgüdü ve dürtüleri merkeze alan erkek-birey psikolojisi odaklı bir bakışı beraberinde getirir. 'İnsan ruhu'na eğilen filmlerde kültür, sınıf, statü, ekonomik durum gibi öğeler, karakterlerin sadece ahlaki konulara bakışını şekillendirebilir; olayların gidişatında, karakterlerin durumunda belirleyici değildirler. Mevzuya açıklık getirmek adına, abes gelebilecek bir karşılaştırma yapalım. Marx '1844 El Yazmaları'nda, işçiler arasındaki rekabetin büyüklüğünün, kapitalistler arasındaki birliğin alışılmış, işçiler arasındaki birliğin ise yasak oluşuyla, işçilerin işini (yani yaşamlarının bağlı olduğu şeyi) kaybetme korkusuyla ilişkili olduğunu belirtir. 'İnsan ruhu'nu şiar edinenler ise bu gibi sınıfsal değişkenlerin belirleyiciliğini reddeder ve rekabetçiliği insanın kötücül "doğası"yla, haset, hırs ve hınç gibi dürtüleriyle açıklarlar. Bilinmezlerle dolu dipsiz bir kuyudur insan ruhu ve bu niteliği sayesinde yüzyılık sınıfsal tahakküm ilişkilerine tek bir kalemde açıklık getirebilir: Zengin ya da yoksul, işçi ya da işveren tüm insanlar şiddete yatkındır, kıskançtır, çıkarcıdır... İnsan (erkek) ruhu böyle bir şeydir. Bu kuyuya dalmak cesaret gerektirir gerektirmesine ama güvenli bir tarafı da vardır; üzerine düşünülmek istenmeyen şeyleri def eder. ***Fırat Yücel***

ekz. Arabesk Noir; Erkek Melodramları

İklimler



J

James Baldwin Başka Bir Ülkede James Baldwin'in 1961-71 arasındaki on yılın büyük kısmını İstanbul'da geçirdiği, bugün pek de hatırlanmaz. Sınıflar arasındaki uçurumun yol açtığı şiddetten, ırk ayrımcılığının ve eşcinsellere yönelik önyargıların toplumsal hayatın en ince noktalarına kadar nüfuz etmiş olmasından bunalan ABD'li yazar, İkinci Dünya Savaşı sonrası yirmi dört yaşında ülkesini terk etmiş, uzun süre Fransa'da yaşadıktan sonra da 60'ların başında Türkiye'ye yerleşmiştir. Bu yıllarda Yaşar Kemal'den Kemal Tahir'e, Ara Güler'den Engin Cezzar ve Gülriz Sururi'ye, İstanbul entelijansiyasının pek çok önde gelen ismiyle dostluk kurar. Hatta Hisar Kısa Film Yarışması'nda adına ödül bile koyulur. Kimilerine göre siyah Amerikalı eşcinsel bir yazar olarak kimliğini yeniden inşa ettiği yer olan İstanbul'da Baldwin, aynı zamanda en önemli romanlarından 'Bir Başka Ülke'yi (Another Country) burada bitirecek, yazarlık kariyerinin de en verimli dönemlerinden birini geçirecektir. 1964'te tanıştığı genç fotoğrafçı Sedat Pakay, bu yıllarda Baldwin'in iki bine yakın fotoğrafını çeker. 1970'teyse, Cengiz Tacer ile birlikte yazarın birkaç gününü kameraya alır. Pakay bu çekimlerden kurguladığı 12 dakikalık siyah beyaz *James Baldwin: From Another Place*'i 1973'te tamamlar. Filmdeki söyleşilerinde Baldwin, bu kadar uzun süre memleketinden uzakta yaşamanın yarattığı hâletiruhiyeyi, edebiyata bakışını, kadınlar ve erkeklerle ilişkilerini kısa kısa ama içtenlikle anlatmaktadır. Fakat filmin esas güzelliği, Baldwin'in İstanbul'un farklı muhitlerinde dolaştığı görüntülerin üzerine yazarın kendi sesinin bindirilmesiyle ortaya çıkan büyülü zamansızlık hissindedir. Pakay'ın "görüntü olarak Türk gerçeğini göstersin, ses olarak da Amerikan gerçeği olsun istedim" dediği filmde Baldwin'i Eminönü'nün keşmekeşinde gezinirken, elinde sigarasıyla bir sokak fotoğrafçısına poz verirken, ayakkabılarını boyatırken, Beyazıt'ın sahaflarında kendi kitaplarından birine bakarken, Bebek'te cami duvarı önünde smokinli garsonlarla otururmuş çay içerken izleriz. Baldwin'in keyifli hâllerine bakılırsa, tüm yaşamı boyunca zihnini ve kalemini kurcalayan ırk, sınıf, kültür, cinsel yönelim, yabancılık meseleleri kısa bir süreliğine uçup gitmiş, kadrajı terk etmiş gibidir. Öte yandan Baldwin'in "bir başka ülkede" yabancılar arasındaki varlığı, her anıyla, her bakışıyla ister istemez tüm bu kavramlara işaret eder. Pakay'ın *From Another Place*'i, bu tuhaf ikiliğin siyah beyaz bir fotoğrafıdır. ***Berke Göl***

BKZ. Hisar Kısa Film Yarışması

SOL SAYFADA
James Baldwin

HAREMDE
DÖRT KADIN
HALİT REFİĞ
TANJU GÜRSU • PERVİN PAR
NİLÜFER AYDAN • CÜNEYT ARKIN
BİRSEN MENEKŞELİ • AYFER FERAY
SAMİ AYANOĞLU • DEVLET DEVRİM
HÜSEYİN BARADAN • ÖNDER SOMER
GÜLBİN ERAY • RUKİYE GÖREÇ • DURSUNE ŞİRİN
Birsel Film

K

Kadın Kadına Türkiye sinemasında eşcinsel kadınlar 1960'lı yıllarda görünmeye başlamıştır. Attila İlhan'ın Ali Kaptanoğlu takma adıyla yazdığı ve Aydın Arakon'un yönetmenliğini üstlendiği *Ver Elini İstanbul* (1962) iki kadın karakter arasında eşcinsel bir yakınlaşmanın gösterildiği ilk film olarak anılır. Filmde Mualla Kavur'un Leyla Sayar'ı öpebilmesi için erkek kılığına girmesi gerekmiştir. Sansür kurulunun, öpüşme sahnesini beğenmesine rağmen filmden çıkarttığı iddia edilir. 1965 tarihli Halit Refiğ filmi *Haremde Dört Kadın* (1965) ise Osmanlı döneminde erkeklerin dünyasından uzaklaşan ve birbirlerine yakınlaşmaya başlayan harem kadınlarının öyküsünü anlatır fakat filmde eşcinsellik sadece ima düzeyinde kalır. Atıf Yılmaz'ın *İki Gemi Yanyana*'sı (1963) ise Suzan Avcı ve Sevda Nur'un kısa öpüşme sahnesiyle büyük bir sansasyona neden olur. İki kadının karşılaştıklarında dudaklarına birer öpücük kondurduğu, ardından ellerini birbirinin vücudunda ağır ağır gezdirdiği sahne, eşcinsel erotizmin Türkiye sinemasındaki doruk noktalarından biridir. Kadın eşcinselliği 1970'li yıllarda genellikle erotik istismar filmlerinde erkek bakışını tatmin etmek için kullanılır. 1975 tarihli *Köçek*'te ise gündüzleri sokaklarda top koşturan, geceleri ise para kazanmak için köçeklik yapan Caniko'nun hikâyesi anlatılır. İnterseks bir karakteri öyküsünün merkezine yerleştiren *Köçek*, Türkiye sinemasındaki en cüretkâr kuir anlatılardan biridir. 1980'lere gelindiğinde lezbiyenler "sanat filmleri"nde karşımıza çıkmaya başlar. Başrollerinde Gülşen Bubikoğlu ve Zuhal Olcay'ın yer aldığı *İhtiras Fırtınası* (1983) eşcinsel kadınların birer özne olarak görünmeye başladığı ilk filmlerdendir. 1985 tarihli *Dul Bir Kadın*'da iki kadın arasındaki duygusal yakınlaşmayı homoerotik sahnelerle tasvir eden Atıf Yılmaz, 1992 yılında çektiği *Düş Gezginleri*'nde iki eşcinsel kadının tutkulu hikâyesini oldukça cüretkâr bir şekilde anlatır. *İki Genç Kız* (2005) gibi kimi kaydadeğer istisnalara rağmen, sinemamızdaki kadın eşcinselliği temsillerinin halen erkek bakışının ürünü fantezilerden öteye gidemediği söylenebilir. ***Ali Deniz Şensöz***

BKZ. Caniko: Erkek Erkeğe

Kadının Adı Yok Duygu Asena'nın büyük ses getiren ve müstehcen olduğu iddiasıyla bir süreliğine yasaklanan, yasağın kaldırılmasının ardından ise aynı adla Atıf Yılmaz tarafından 1987'de sinemaya uyarlanan romanı. 'Kadının Adı Yok', 80'lerin feminist kadın hareketine paralel olarak, popüler alanda toplumsal cinsiyet tartışmalarının görünür hâle gelmesine önemli katkılarda bulunmuş bir fenomen oldu. Her ne kadar popüler alandaki tartışmalarda feminizmle ilgili doğru bilinenler kadar yanlış bilinenlerin

SOL SAYFADA *Haremde Dört Kadın*'ın Cemal Dündar imzalı afişi

de türediği bir iklimin izlerini taşısa da, bugün geriye dönüp bakıldığında hem romanıyla hem de filmiyle 80'lerin kadın temsillerini ve kültürel alan içinde gerçekleşen kamusal tartışmaları anlamamıza olanak veren bir malzemeye sahiptir. Başkarakteri Işık'ın (filmde Hale Soygazi tarafından canlandırılır) yaşamının farklı evrelerinde çeşitli vesilelerle hayatına giren erkeklerin bin bir türlü baskısıyla başa çıkma çabalarının hikâyesidir *Kadının Adı Yok*; cinsiyetçi ayrımcılığın inceliklerinin farkına varmasının ve bir kadın olarak bilinçlenmesinin hikâyesi. Film, Işık'ı ve çevresindeki erkekleri dönemin toplumsal hayatındaki karşılıkları üzerinden temsil ederken, darbe sonrası atmosferine ve darbenin orta sınıf üzerindeki etkilerine dair bir portre sunar. Verilen mücadelelerin ve atlatılan badirelerin ardından hikâyenin sonunda Işık tam da kendi kurallarına göre yaşayabileceği bir düzen kurduğuna, kendine ait bir odası olabileceğine inandığı anda, toplumsal baskı bir kez daha evine, mahremine müdahale ediverir: Ev sahibi kapısına gelip "hanım kızım burası mazbut bir yer" sözleriyle kibarmışçasına başlayan fakat "ya edebinizle oturacaksanız oturun ya da bir tatsızlık çıkmadan kendinize yeni bir yer arayın!" tehditleriyle (aslında toplumun yalnız bir kadına tahammülsüzlüğünü anlatan) gerçek yüzünü gösterir. Işık kapıyı adamın yüzüne çarpıp öfkeyle "Pislikler!" diye bağırmaya başlar. Sonra 'pislik' dediği şeyi tanımlar; Türkiye'de kadın sinema seyircisinin hiç alışkın olmadığı türde avaz avaz bir katarsis: "Yaşam boyu karşıma dikilen adamlar... Babalar, abiler, kocalar, sevgililer, müdürler, şefler, arkadaşlar... Hepsi seni yargılıyorlar. Delisin diyorlar. Kötüsün diyorlar. Beceremezsin diyorlar. Yargılıyorlar. Damgalıyorlar. Biz onlara bu izni veriyoruz. Ben artık bu izni vermeyeceğim!" Bunu, o dönemin popüler kültürüne bomba gibi düşen final sahnesi izler. Işık, az önce tek tek saydığı tüm bu erkeklerin üzerinde hak iddia ettiği, taciz ettiği, şekillendirmeye çalıştığı, saklamasını ya da kendine sunmasını salık verdiği bedeninden belki de ilk kez utanmayarak çıplak bir şekilde daktilosunun başına oturup hikâyesini yazmaya başlar. Bu son sahnedeki imgeyi bir yanıyla rüküş bir deneme ya da dönemin sinemasındaki cinsellik dozunu arttıran bir fantezi unsuru olarak görenler de çıkmış olsa gerek; kesin olan şu ki, dönemin basınında yer bulan bu imgeyle birlikte açılan gözlere ve kulaklara Işık'ın çığlığının da bir kısmı sızmıştır. ***Gözde Onaran***

bkz. Dungeonga: Öfkede

Kadının Adı Yok

Kadraj Dışından Gelen Tokat

Kadraj dışından şlakkk diye iniyor tokat; kahkahalar atıyor Neriman. Katıla katıla gülmekle hıçkıra hıçkıra ağlamak arasındaki o histerik bölgeye sürüklenecek birazdan. Ağlayacak. Biz de rahatlayacağız. Katarsis. Utanç ancak yanağa inen tokatla ve ardından gelen gözyaşlarıyla yıkanır Yeşilçam'da. Ağlamak en hakiki duygudur, arınmadır. Kahkaha ise *femme fatale*'dir. *Femme fatale*, kötüdür. Dolap çevirir, kandırır, yuva yıkar, hayatları mahveder, üstelik de küstahtır. Elbette gün gelecek (çoğunlukla senaryonun son yarım saatlik

diliminde) pişman olacak, dize gelecek, tepeden bakan tahtından inecek, eşşekler gibi ağlayacaktır! Erkek iktidarı yeniden tesis edilecek. *femme fatale* ya çaresizliğe sürüklenerek harap olacak, ama daha da iyisi ehlileştirilecektir. Tokadın kadrajın dışından gelmesi boşuna değildir. Kameranın bakışı erkek bakışı, tokadı atan da bu bakışın sahibinden başkası değildir. Kötü kadının, inatçı kadının, yoldan çıkmış kadının, erkeğin sözünü dinlemeyen kadının ya da en basitinden 'naz yapan' kadının suratına inen tokat, tüm erkek egemen anlayışın tokadıdır. Bu bazen epey abartılır: *Boşver Arkadaş* (1974) filminde Selma Güneri'nin bedeni, Tarık Akan'ın hafif alaycı tokatları karşısında dans eder gibi kıvrım kıvrılır; kamera da bunu ağzının suyu aka aka yavaş çekimde izler. Sonunda dize gelen kadından daha seksi ne olabilir? Kadına "sahip" olmak, sadece cinsel değil kültürel, daha doğrusu emek sömürüsü çağrışımları olan bir ifade değil midir? Mesela *Sultan*'da (1978) kadraj dışından gelen tokatla birlikte kamera şiddetle gökyüzüne döner ve bir gelinlik süzülüverir nazlı nazlı. Az önce "istemem senin gibi adam!" diyerek kendi odununu kendi taşımakta inat eden Sultan, ehlileşiverecek ve evinin kadını olacaktır. Kadraj dışından gelen tokat, sadece filmdeki kadına değil, tüm kadınların yüzüne iner. İlahi patriyarka!
Aslı Özgen Tuncer

BKZ. Ferit

Kalek Otomotiv Senaryosu Selim İleri tarafından, Graham Greene'in 'Kiralık Silah' romanından uyarlanan, farklı dönemlerin ve türlerin bir kesişimi olan Lütfi Akad imzalı kara film *Yaralı Kurt*'taki (1972) kapitalist şirket. Filmin kahramanı Ali Karasu isminde bir kiralık katildir. Cüneyt Arkın'ın canlandırdığı Ali'nin pek kahramanlık yapacak hâli yoktur. Tam tersine, kimseye bir an bile sıcaklık göstermeyen, ilişki kurmayı beceremeyen, yanlış

adamı öldüren, yaşlıları itip kakan zalim biridir. Ali bir antikahramandır belki ama meselenin *kişisel kötülükten* daha büyük bir şeyle ilgili olduğunu anlamaya başlar. Sorular sorar: "Gerçek düşman kimdir?" Düşman tekil değil çoğuldur, bireysel değil tecimseldir. Adı Kalek Otomotiv'tir. Ali, sevdiği kız olan Gül'e, müdürünün kim olduğunu sorduğunda, Gül, şirketin tek bir kişi tarafından yönetilmediğini, her kademenin üstünde başka bir birim olduğunu, yani artık kişilerin önemi olmadığını söyler. Ali anlamaya çalışır, anlayamaz, "Yani, demek istiyorsun ki... Ne demek istiyorsun anlamıyorum!" diye haykırır. Cismani olmayan, göze görünmeyen bir düşmanı anlayamaz, anlamak istemez. Gül'e sorar: "Bilmiyor musun kim olduklarını? Görmüyor musun?" Gül cevap verir: "Ben kimsenin yüzünü görmem." Bu şirket görünümlü suç örgütünün adı karşımıza yıllar sonra yeniden çıkar. *Yaralı Kurt*'tan etkilendiğini söyleyen senarist-yönetmen Onur Ünlü'nün ilk uzun metrajlı filmi *Polis*'in (2006) açılış sahnesinde, tekinsiz bir sokakta gıcırdayarak sallanan tabelanın üzerinde Kalek Otomotiv yazmaktadır.
Zeynep Dadak

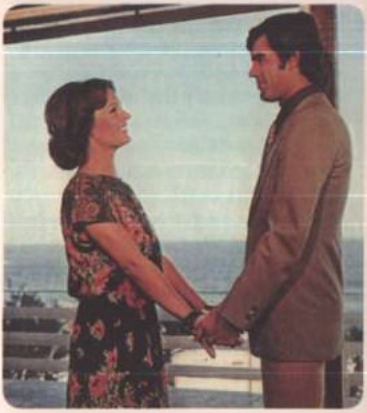
Kars Zeki Demirkubuz *Kader*'in (2006) final sahnesini çekmek için Kars'ın Üçler Mahallesi'ndeki bir eve set kurduğunda

ÜSTTE
Yaralı Kurt

Kars'ın beyazperdedeki macerası yeni bir yola girdi ve *Kader Kars* ile ilgili filmlerin ateşleyicisi oldu. Sonrası da geldi. *Deli Deli Olma* (2009), *Kosmos* (2009), *Kars Öyküleri* (2010), *Soğuk* (2013), *Kar Korsanları* (2015)... Reis Çelik'in Iğdır'da geçen ama Kars'ın kültürünü hissettiğimiz *İnat Hikâyeleri* (2003) ve *Lal Gece*'sini (2012) de sayarsak elde 'Kars filmleri' diye bir başlıkta toplayacağımız epey bir yapım bulunuyor. Türkiye sinemasının İstanbul'a sıkışmışlığı karşısında hiç de küçümsenmeyecek bir durum var karşımızda. Şehrini tanıtmak isteyen, Kars'ın görünürlüğünün artmasını kıskançlıkla karışık duygular içinde takip eden pek çok belediye, "Bizde de film çekin, biz de doğal film platosuyuz" gibi çağrılar yapsa da meselenin özünü idrak etme konusunda başarılı olamadılar ve Kars'ın sinemacıların gözünde neden kıymetli olduğunu bir türlü anlayamadılar. Bunun birkaç nedeni vardı elbet ama en önemlisi Gezici Festival'di. Sinemacıların birçoğu bu festival sayesinde Kars'ın havasını soluyup, Kars'a yollarını düşürdüler. Şehirden, atmosferinden etkilendiler. Sonra da Kars'ın beyazperdede sinemasal yüzünü şekillendirdiler. Öte yandan Kars'ın da ruhu sindi bu filmlere. Mesela *Kosmos* şehrin unutulmuşluğunu ve zamansızlığını, *Deli Deli Olma* insanlarının inatçılığını ve çokkültürlülüğünü, *İnat Hikâyeleri* mizahını, *Soğuk* erkek hâlini, *Kar Korsanları* masumiyetini anlattı bize. ***Olkan Özyurt***

ekz. Ankara Sıkıntısı

Kavuşmak/Kavuşamamak İki âşık asla öyle kolay kavuşamaz. Ya aile baskısı, ya kültürel fark, ya fettan kadın ya da "asıl" kadının gazozla aldatılması, iki âşığın birbirinden uzaklaşmasının temel nedenleridir. Onların uzaklaştırılması ve sonra da yakınlaştırılması bir şarttır. Uzaklaşma ne kadar acımasız olursa yönetmenin film tasarrufu o kadar büyük olur. Bazen filmin ortasında kaçamak yaptıklarında, çoğunlukla da film boyunca senaristin türlü oyunlarına geldikten sonra kavuşma zamanı gelir. Gelmek zorundadır çünkü yönetmen yapımcıyla konuşmuş ve negatifler bitmek üzeredir. İki sevgili birbirlerine doğru koşarlar. Koşarlar, koşarlar, koşarlar... Adımları mı yavaştır, çekim mi yavaşlatılmıştır, yoksa iki âşık artık yavaştan mı alırlar,



bilinmez. Sonra mı? Sonra tam yan yana gelecekler, yeniden birbirlerine koşarlar, koşarlar, koşarlar... Genellikle Büyükada Dilburnu'ndadırlar. Bir kere daha mı? Evet. Çünkü bu büyük bir tutkudur. Peki bu çabanın sonunda ne olur? Tabii ki kavuşurlar: yanak yanağa... ***Ayla Kanbur***

Üstte Sonsuz Yaşayamam (1977)

Kayın-Ana Rona Aliye Rona usulü analık, üvey analık ve kayın-analık müessesesi. Kaynana sıkıntısı çekmemiş sinemamızda Rona, devamlılığı ve bıraktığı izlerle sivrilen, hikâyeleri şekillendiren bir oyuncudur. Daha ziyade okumamış fakat kâmil ve saygı gören, köy kökenli kadınları canlandırmıştır. Gaddarlık ona en sık giydirilmiş ve en çok yakıştırılmış kostüm olur. *Hepimiz Kardeşiz*'deki (1964)

Tamer Yiğit'ten, *Berlin in Berlin*'deki (1993) Cem Özer'e birçok jöne analık etmiş, oğulları dahil herkese, en çok da yakınlarındaki jöndamlara dünyayı dar etmiştir. Özellikle Yeşilçam'ın sabırlı meleği Hülya Koçyiğit'e *Kezban*'da (1968), *Kimah Yapıncak*'ta (1969), *Gelin*'de (1973) ettikleriyle biliriz onu. Fakat tornasından geçmeyen azdır. Rona'nın gaddarlığı pek konuşmadığımız kadın kadına düşmanlığın beden bulmuş hâlidir. Yarattığı karakterleri özel ve kalıcı yapan muhteşem yüzü ve oyunculuğunun yanı sıra inandırıcılığıdır. Akla hayale sığmayacak türde bir şiddeti, bilmek istemeyeceğimiz bir sebeple, en doğrusunun bu olduğuna inanarak uygular. ***Serazer Pekerman***
ÖKZ. Kezban

Kayıp Filmler Kayıp olduğunu bile bilmediğimiz yahut hep kayıp addettiğimiz yahut bir yerlerde var olduğunu zannettiğimiz için kaybolmaya mahkûm ettiğimiz filmler. Örneğin sessiz sinema döneminde çekilmiş filmlerin yaklaşık yüzde sekseninin bugün kayıp olduğu varsayılmakta; ancak bu besap nasıl ve neye göre yapılmaktadır? Çekildiği bilinen filmlerin günümüzde seyredilebiliyor olması üzerinden yapılan bir hesap mıdır bu? Arşivlerde eksik olsa dahi, bir yerlerde iyi kötü bir kopyası bulunan ama seyredilemeyen filmler de bu hesaba dahil edilmekte midir? Bir filmin bulunup izlenebilir olması da aslında bu filmin orijinalinin kayıp olmadığı anlamına gelmez. Örneğin dünyanın her tarafında bol bol Charlie Chaplin DVD setleri satılmakta, ancak filmler orijinal hallerine dönecek şekilde restore edilmek istendiğinde hâlâ bazı sahnelerin ve orijinal arayazıların aslında kayıp olduğu ortaya çıkmaktadır. Yani var olduğunu zannettiğimiz bu filmlerin kimi kısımları kayıptır. Öte yandan daha az bilinen bazı filmler, neredeyse tamamı arşivlerde saklanmasına rağmen, ya ufak bir parçaları eksik olduğundan ya da hiçbir festival veya DVD firması ilgi göstermediğinden asla izleyiciyle buluşamamakta. Aslında kayıp olmayan, ancak herhangi bir sebeple unutulmaya terk edilen bu filmler, asla gösterilmedikleri için eninde sonunda hem hafızalarda hem de film kutularının içinde yok olmaya mahkûmlar. Başka bir deyişle, izleyicilerin dünyasına hiçbir zaman giremedikleri ve muhtemelen de giremeyecekleri için halihazırda kayıplar.

Türkiye sineması için kayıp filmler döneminin aslında çok uzun bir dönem olduğu söylenebilir. Her şeyden önce ilk Türk filmi olduğu varsayılan *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914) kayıp. Bunun yanı sıra sessiz dönemde Osmanlı-Türk topraklarında çekilen konulu filmlerin de, birkaç dakikalık parçalar hariç neredeyse tamamı kayıp. Sesli dönemin yani 1930'lu, 40'lı ve 50'li yılların filmlerine ne kadar ulaşabiliyoruz? Yeşilçam döneminden filmlerin bir kısmını televizyondan izlemek mümkün olsa bile, acaba bu filmlerin 35mm selüloit kopyaları aslında kayıp mı, değil mi? Ne de olsa televizyonda gördüğümüz, sıklıkla jenerikleri (ve büyük olasılıkla

ÖKZ. *Yılanların Öcünde* (1962) Aliye Rona

başka sahneleri de) kırpılıp gitmiş bu filmler aslında teyp üzerinden yayınlanıyor. Bu teypler 35mm üzerinden çekilmiş orijinallerinin suyunun suyu niteliğinde. Ancak bırakın orijinal kamera negatiflerini, bu filmlerin çoğunun artık herhangi bir selüloit kopyası olduğu bile şüpheli. Peki ya 80'lerde video kamerayla çekilen filmler? Acaba bir gün bu filmlerin restorasyonu yapılmak istense, ne gibi malzemeler bulabileceğiz?

Hangi dönemde çekilmiş olursa olsun, iflas eden veya kapatılan yapım şirketlerinin elinde kalan filmler acaba bugün nerededir? Bütün dünyada görüyoruz ki film yapımcılarının veya yönetmenlerin kendi filmlerinin kullanılabilir bir kopyasını elinde tuttuğunu ve özenle sakladığını düşünmek büyük bir yanılgı. Zira bazı yönetmenler zaten kendi filmlerinin selüloit kopyalarına asla sahip olmadıkları gibi, yapımcıların da filmleri ticari hayatları sona erdikten sonra bir tarafa atıp unuttukları bir gerçek. Bunun yanı sıra dünya sinema tarihinde olduğu gibi Türkiye'de de bir belgeleme, listeleme sorunu var: Filmlerin adını bilsek de orijinal uzunlukları, tam oyuncu kadrosu ve teknik ekip hakkında bilgilerimiz eksik. Buna bir de yapıldığını bilmediğimiz veya unuttuğumuz filmleri ekleyin. Varlıklarından haberdar olmadığımız için aramamız da mümkün olamayacağına göre, bu filmleri tam olarak kayıp saymak ne derece doğrudur bilinmez; ancak şu da bir gerçek ki bu tür filmler hiç beklenmedik anlarda, beklenmedik yerlerde karşımıza çıkabiliyor. Türk sinemasında da, özellikle Yeşilçam döneminde aynı oyuncu kadrosu ve ekiple çalışıldığından iç içe çekilmiş filmler, yollarda çekilmiş filmler ve benzerleri düşünüldüğünde, gerçekten çekilmiş olan filmlerin bile tamamının bir dökümünün yapılıp yapılmadığını merak ediyor insan.
Bir de format olarak belli standartlara uymayan kısa filmler, çizgi filmler, belgeseller düşünün. Bunlar ne zaman, nerelerde izlenebiliyor? Bu nedenle de giderek hafızalardan silinip gitmiyorlar mı? Tüm bu açılardan bakıldığında Türkiye'de sinemanın başlangıcından bugüne yapılan binlerce filmin içinde kayıp filmlerin oranı ne kadardır dersiniz?

Elif Rongen-Kaynakçı

bkz. Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı; Enis Aldjelis, Doğu'nun Çiçeği; Leblebici Horhor

Kelebek Toka Nam-ı diğer Hülya Avşar tokası. Mikası, kadife kaplısı, metali filan da vardır ama makbulü plastikten mamuldür. Adi, ucuz, sert plastikten. Bugünün parasıyla en fazla 1 lira çalışır. 80'ler enflasyonunda 350. Bir film prodüksiyonu için epey tali bir kalem diyebiliriz ama öyle bile olduğunu sanmam. Kelebek toka, çok yüksek ihtimalle, aktrisin çantasından çıkıyor, filme bir kaşarlı tost kadar bile masraf olmuyordur. Hâl böyleyken, jenerikte adı yazasıca bir yeri vardır. Çünkü o bir tokadan çok, bir haledir. Çok da bir şeyi; pırlanta yüzüğü, elmas kolyesi,

altın küpesi olmayan kadınların, işte bir akşam dolmuşa binmeyip de yürüse alabileceği bir şey olmasıyla ulaşılabilirdir. Şakaklarından gerdirip güzel gözlerini, biçimli kaşlarını ortaya çıkarabilmesiyle şipşak güzellik kitidir. Sinemamız içinse tenhada koklaşan, elleten, belki kendi parasını kazanan, hafif, hoppa kadınların simgesi... 1985 yapımı Orhan Elmas filmi *Paranın Esiri*'nde Hülya Avşar'ın canlandırdığı Başak karakterinin, yoksul ve de gururlu müzisyen sevgilisi Kaya (Kenan Kalav) ile öpüşür, sevişir, mutlu mesut gezerken kafasında hep kelebek tokası vardır. Sonra, babası borçlarını ödeyebilsin diye, babasının patronu Murat'la (Cüneyt Arkın) evlenmek zorunda kalınca tokasını, pardon halesini, de çıkarır atar. Kelebek toka çünkü ucuzluğu, basitliği, ulaşılabilirliğiyle, yükselirken kurtulunacak ilk yüklerdendir. Yerine, saçları dikey yönde toplayan klipsli toka gelir. Patron karılarına, analara, edepli hanımlara çünkü, dünyaya çekik, süzgün, seksi bakmak yakışmaz. Kelebek toka, Türkiye sinema tarihinin en seksi üç-beş şeyinden biridir. ***Elif Türkölmez***

bkz. Star Saçı Kriterleri

Kezban Sinemamızda köyden şehre gelen, kötücül şehirli kız ve oğlanlara derslerini veren, onları 'güzelliği, zarafeti ve zekâsıyla' alt edip arzulanan erkeğe ulaşan kadın karakterlerin temsilidir. Öncesinde Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından 1963'te yapılmış bir Arşavir Alyanak uyarlaması olsa da, asıl klasiğe dönüşen *Kezban* 1968'de Orhan Aksoy'un yönettiği, başrollerinde Hülya Koçyiğit ve İzzet Günay'ın oynadığı filmdir. Öksüz ve yetim kaldıktan sonra İstanbul'daki varlıklı amcasının yanına giden, saçları iki belik örülü, saf, iyi niyetli bir köylü kızıdır Kezban. Önce tüm köy ahalisinin, şehre geldiğinde de köşkün çalışanlarının gönlünü fetheder, onların yardımıyla kendini

başka sınıftanmış gibi gösterip, oynadığı oyunlarla zengin ve yakışıklı oğlanın kalbini çalar. İlk film roman uyarlamasıdır ancak gördüğü ilgi karşısında çekilen *Kezban Roma'da* (1970) ve *Kezban Paris'te* (1971) aynı konu etrafında dönen, daha masalsı serbest uyarlamalardır. Filmin kahramanı daha sonra eşcinsel argosuna da ilham vermiş ve "saf, tecrübesiz, hiçbir şeyden haberi olmayan, camiaya yeni girmiş eşcinsel"ler için kullanılır olmuştur. ***Uğur Yüksel***

Kızgın Elektrikli Sobaya Düşen Çay Damlaları

Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'te (1997) bizi tanıştırdığı Bekir'in ya da Uğur'un bam teline basınca çıkan sestir. Bizi hikâyenin başına götüren *Kader*'de (2006) duyulur en açık hâliyle. Uğur'un mahalle kabadayısı Zagor'a, Bekir'in de mahalle güzeli Uğur'a olan saplantısıyla zincirleme bir ses hâlini alır. Sıcak çaydan kaşıkla birkaç damla alınır, elektrikli sobanın kırmızı-turuncu yapay alevlerine doğru dalgın dalgın bakarken, o an başka bir gücün boyunduruğuna girivermiş gibi, öylece sobanın üzerine doğru bırakılır. Kızgın levhanın üzerinde cız eden sesi duyma antrenmanıdır sanki. Elektrikli sobanın, yavan beyaz badanalı duvarların, yalnızca televizyondan çıkan anonim seslerin kesintiye uğrattığı sessizliğin

ortasına bir alev atmanın antrenmanıdır. İçini kızıştırmanın, mangalın çırasını yakmanın egzersizi. Demirkubuz 'kader' koysa da *sıkıntının ortasına kıvılcım atma* mecburiyetinin adını, kendini harap etmekten başka yolu yok bazılarının dese de, aslında hem kaderin kendisi hem de kadere atılan bir kesiktir o cız sesi. Milyonlarcası her allahın günü niyetlenir de atamaz o kıvılcımı. Bekir gibi çizemez kafayı. Demirkubuz'un bu topraklarda bunca insanı can evinden vurmasını sağlayan seslerden en birincisidir belki bu cız. Buraya ait bir çilekeşlik güzellemesidir. Çilekeşliğin kadere boyun eğmekle ona biat etmemek arasında yakaladığı ince çizgiden çıkan, zor işitilen bir sestir. Tevekkülle tutkunun tuhaf bileşimi.

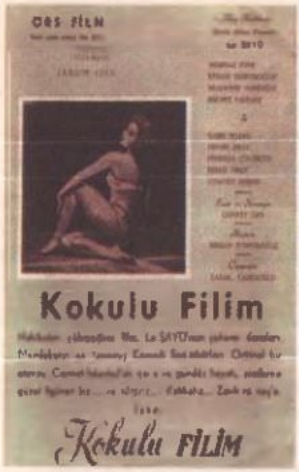
Abbas Bozkurt

BKZ. Avcuna Sigara Basmak

Kiril Alfabesi 1965 yılında Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı ve Hüseyin Baş'ın öncülüğünde kurulan Sinematek Derneği, Türkiye sinema kültürüne çok şey katan kurumlardan biridir. Dernek, kurulduğu dönemde, Sovyetler Birliği ve Kiril alfabesini kullanan Demir Perde ülkelerinden de çok sayıda filmin gösterimini yapar. Bu filmlerden birçoğu da sansüre takılır. Nedeni ise, Kiril alfabesinde yazılan altyazıların sansür kurulunda –bu yazılar bir aşk filmine ait olsa dahi– komünizm propagandası olarak değerlendirilmesidir. Bu alfabenin olağan şüpheli olarak sansür kurulunu harekete geçirdiğini, buna rağmen Sinematek Derneği'nin Kiril alfabesi barındıran filmlerin gösterimleri esnasında film şeritlerindeki yazıları elle kapatmak suretiyle filmleri gösterebildiğini de belirtelim. Derneğin büyük emekları ve teknik konulardaki çözüm üreticisi Ömer Pekmez'in gösterim sırasında bu işlemi yaptığını aktarıyor Jak Şalom.

Hakkı Başgüney

BKZ. Potemkin Zırhlısı, Sinematek'in Gençleri



Kokulu Film Yapımcılığını Cüneyt Örs'ün, yönetmenliğini Renan Fosforoğlu'nun yaptığı 1954 yapımı filmin adı. 1950'li yıllarda henüz 'yerli filmcilik' diye adlandırılan Türk sineması iki ayrı koldan ilerlemektedir. Bir tarafta sinema dili diye tutturanlar diğer tarafta "o da neymiş, sinema bir eğlencedir!" diyenlerin arasında kalan bu yerli filmcilik, Tarzan'ı, Drakula'yı, Şarlo'yu İstanbul'a getirmeyi hatta uçan daireleri İstanbul'a indirmeyi başarmıştır. *Kokulu Film* bu ilginçlikler manzumesinin en ilgincidir herhalde. Başrollerinde İstanbul sahnelerinin şuh dansözü La Şayü'nün yer aldığı bu filmin senaryosunu yapımcısı Cüneyt Örs yaz-

mıştır ama filme bir isim koymamıştır. Sulu bir komedi olan bu filmin adı bakın nasıl bulunmuş: Film için 1954 yılının Ekim ayında Taksim Sineması'nda bir gala gecesi düzenlenir. Hazırlanan fener ve afişlerde filmin adı yoktur. Yapımcı filmin adının seyirci tarafından konmasına karar verir. İstanbul sosyetesinin şık bay ve bayanların yoğun ilgi gösterdiği gala gecesinde, iş bilir yapımcı parterde filmi izleyen konuklar üzerine balkondan filit aletiyle gül suyu sıktırır. Salon gül kokusuyla kaplanır. Film bittikten sonra sahneye çıkan yapımcı filmin adının ne olması gerektiğini sorar gala seyircisine. Tüm salon hep bir ağızdan "Kokulu Film olsun!" diye tempo tutar. Fenerin yenisi hazırlanır, afişler değiştirilir. Film tutmuş mu derseniz, yapımcının ilk ve son filmi olduğuna göre kararı siz verin...
Ali Can Sekmeç

BKZ. Mono Color

Koltuk Kılıfı Genellikle, toplu taşıma araçlarında ve sinemalarda kullanılan bir koltuk aksesuarı. Emek Sineması'ndan geriye kalan neredeyse yegâne obje. Sinemanın Mayıs 2013'te gerçekleştirilen yıkımından iki ay önce, 31 Mart'ta meydana gelen ve yaklaşık üç saat süren işgale katılanların evlerinde rastlamak mümkündür.

2010'un bahar aylarında, Emek Sineması'nın yıkımı protestolar eşliğinde gündeme geldiğinde, dönemin Kültür Bakanı Ertuğrul Günay şöyle demişti: "(...) ben bu kirli, oturulmaz koltuklarda o yağlı ortamda oturmaktansa bir-iki yıl sonra yenilenmiş salonda oturmayı tercih ederim. Dua edelim de, yargısal bir girişimde bulunmasın; bir an önce bitirelim." (Radikal gazetesi, 7 Nisan 2010). Günay'ın duası tutmadı, "yargısal girişim" sokak mücadelesi ile harmanlanarak yıllar boyu sürdü; sinema ise hukuka rağmen, hukuksuzca yıkıldı.

O yıllarda, festivallerin –özellikle de İstanbul Film Festivali'nin– gayri resmî açılış ve kapanış törenlerini kitlesel olarak Emek Sineması'nın sokağında yapmak âdettendi. 2013 yılının festival açılışı için de Komik Günler adlı müzik grubu sahne almış, inşaat bekçileri tarafından içeriden kalaslarla, dışarıdan demirlerle güçlendirilmiş Emek'in kapısı önünde çalmaktaydılar: "Kendine iyi bak beni düşünme/Su akar yatağını bulur..." Grup, Ahmet Kaya uyarlaması olan bu eseri icra ederken kapının önündeki kalabalık, takriben üç senedir uğruna mücadele ettikleri ve dolayısıyla sık sık ziyaret ettikleri salonun önünde bir kez daha buluşup "olaysızca" dağılmayı kaldıramayacaklarına sessizce kanaat getirmiş olmalı ki, içeriye girme kararı verildi. Böylece, Emek Sineması için mücadele edenler salonu son kez 31 Mart 2013 tarihinde görmüş ve yıkımı içeriden belgelemiş oldular. İşte o gün, kimileri, anı olarak saklamak üzere Emek Sineması'nın bir kenara yığılmış koltuklarının üzerinden, 'İyi Seyirler' yazan mor kılıfları çıkarıp aldılar. Kim bilir, içten içe bunun bir veda ziyareti olduğunu biliyorlardı belki de. Rivayet edilir ki her ne kadar oradakiler o kapıyı aralayıp sinemanın yıkık dökük hâlini görmüş ve içlerini daha

derin bir hüzün kaplamış olsa da, o gün orada âdeta bir başka kapı daha aralanmış. O sene Beyoğlu'na başka türlü bir bahar, başka türlü bir *festival* havasının geldiği sıkça anlatılanlar arasındadır. Emek Sineması'nın muktedirlere göre kirli ve yağlı koltuklarından çıkarılan koltuk kılıfları ise, halen muhtelif evlerde tercihe bağlı olarak ister yıkanıp ister olduğu gibi kullanılmaktadır. ***Senem Aytaç***

bkz. Bu Daha Başlangıç Mücadeleye
Devam: Emek Sineması

Komiser Kemal Yeşilçam filmlerinde özellikle cinayet masası komiserlerinin değişmez adıdır. Sert görünüşlü, görevini ciddiye alan, her daim mazlumun yanında, zalimin karşısında duran, adil bir karakterdir. Komiserlere neden "Kemal" adının uygun görüldüğü konusunda net bir bilgi olmamakla birlikte, iki ihtimal öne çıkmaktadır. İlki Yeşilçam'da polisiye-aksiyon filmlerinin pek çoğunun Kemal Film bünyesinde çekiliyor olması, diğeri ise Kemal isminin Mustafa Kemal Atatürk'ü çağrıştırarak, izleyenlerde güven duygusu oluşturmasıdır. Ayrıca Kemal ismi ve komiser karakterleri arasında, dilimizde yer alan anlamını taşıyan "Asayiş berkemal" deyişine yaslanan çağrışımsal bir bağ kurmak da mümkündür. Komiser Kemal, 1950'lerden itibaren pek çok filmde (Lütfi Ö. Akad'ın 1952'de çektiği *Kanun Namına* gibi) yer almış olmasına rağmen, asıl bir klişeye dönüşme sürecini 1970'li ve 1980'li yıllarda Cüneyt Arkın'ın başrolde olduğu polisiye-macera türündeki filmlerle yaşamıştır. Bu filmlere örnek olarak, Natuk Baytan'ın yönettiği *Hınç* (1976), Melih Gülgen'in imzasını taşıyan *Adalet* (1977) ve *Akrep Yuvası* (1977) ve *Bırakın Yaşasınlar* (1984) sayılabilir. Kemal, Yeşilçam sinemasının en saygın isimlerinden biridir ve 'kötü' addedilen karakterlere nerdeyse hiç konmaz. Kemal isminin günümüzde çekilen sinema filmi ve televizyon dizilerinde de polislere verilen en yaygın isim olduğu rahatlıkla gözlemlenebilir. ***Pınar Tınaz***

SAĞDA
Sami Şekeroğlu (sağda) Halil Refiğ ile birlikte

Kulüp Sinema 7 Pek çoklarınca Türkiye'nin ilk özel sinema kulübü olarak anılır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (bugünün Mimar Sinan Üniversitesi) öğrencilerine film gösterimleri yapan Sami Şekeroğlu'nun Kulüp Sinema 7'yi, gösterimlerin akademi dışında da ilgiyle karşılanması üzerine 1962'de kurduğu kaydedilir. Akademi içinde film koruma odaları oluşturan Şekeroğlu ve arkadaşları, gönüllü arşivcilik çalışmalarına

burada başlamıştır. 1967'de ismi Türk Film Arşivi'ne dönüşen Kulüp Sinema 7 bu anlamda, Mimar Sinan'daki Sinema-TV Merkezi film arşivinin tohumlarının atıldığı yerdir. 60'lı yıllardan itibaren Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun belirlediği kuralları uygulama hedefi güden kurum, bugün arşivcilik ve film restorasyonu çalışmalarını bu doğrultuda sürdürmekte. Ancak halen içeriğine ulaşılabilecek dijital ve kamuya açık bir veritabanı bulunmuyor.
Fırat Yücel
bkz. Sinematek'in Gençleri

Kurutulması Gereken Bataklık

Yeşilçam sineması için kullanıldığı iddia edilen bu tabir, 1960'lı yılların sinema alanında hüküm süren önemli tartışma konularından biri olan Ulusal Sinema ve Sinematek tartışmasında da gündeme gelir. Bu tartışmanın tarafları Sinematek Derneği çevresinde toplanan sinema eleştirmenleri ve dönemin Yeşilçam içinde muhalif filmler çevirme iddiasına sahip olan Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Metin Erksan gibi yönetmenleridir. Tartışma Yeşilçam sinemasına dair duyulan hoşnutsuzluktan beslenir. Eleştirmenlerin Türkiye sinemasına dair sert eleştirileri bu yönetmenler tarafından köksüzlük, halka yabancılık, Batı hayranlığı olarak değerlendirilir. Tartışmanın kızıştığı bir dönemde Refiğ sinema yazarlarının Türkiye sinemasını, Yeşilçam'ı "kurutulması gereken bir bataklık" olarak gördükleri iddiasını ortaya atar. Ancak sinema eleştirmenlerinin yanıtı daha önce Refiğ'in bir sinema dergisinde bu tabiri kendisinin kullandığı şeklindedir.
Hakkı Başgüney

Kuşlu Köşk

Yeşilçam sinemasının zengin evi. Evin duvarında bulunan ve seramik sanatçısı Mediha Akarsu tarafından yapılan kuş resimleri mekânın en belirleyici özelliğidir. Bu ev bazen mecburen yapılan sahte bir evliliğin yalancı vitrini, bazen sınıf atlayan bir ailenin statü göstergesi, bazen de toprak ağasının okuyan oğluna aldığı İstanbul köşkü olarak karşımıza çıkar. Yeri geldiğinde zengin ailelerinin şımarık kızlarının şoko partisi mekânı olarak izlediğimiz bu ev, o dönemlerde Muammer Karaca'ya aitti ve 1966'nın parasıyla günde bin liraya sinemacılara çekimler için kiralanıyordu. Yeşilyurt'ta bulunan köşkün yerinde şimdi bir adet Karaca Apartmanı bulunmaktadır. ***Çiçek Kahraman***
bkz. Şoko Parti

Kürk

Para bulundu mu ilk iştir bir kürke sahip olmak, aynada yan dönüp 'oldum ben' bakışı atmak. Piyango çıktı mı kürk alınır; sahile güneşlenmeye kürküyle gider Yasemin Yalçın *Talih Kuşu*'nda (1989). *Gırgıriyede Büyük Seçim*'de (1984) Tüylü Hayvanları Sevenler Derneği Başkanı üstünde kürkle azarlar ayı oynatıcısı Bayram'ı. Kibariye şarkıcı olur, mahalleye kürküyle döner *Kimbilir*'de (1981); çünkü kürk sınıfsal değişimdir. 2000'ler sonrasının simgesi AVM ise, Özal dönemininki 'kürk'tür. ***Sinem Atakul***

ismi Muammer Karaca'nın köşkü

Lâmekân Türkiye sinemasının bilhassa son döneminde betonlaşan şehirlerin, Anadolu'nun taşlı yol ve bayırlarının, otobanların, otobüs terminallerinin, otellerin ve kulelerin yarattığı mekânın yabancılığı ve meçhullüğü; lâmekân hissi söz konusu. Bir yolda veya yolculukta, ya da bir varış noktasında olan kimselerin kendi yabancılaşmalarına zaten aşinayız. Fakat bu filmlerdeki mekânlar bizzat yabancı. Konu ve temaları farklı olsa da, *C Blok* (1994), *Gemide* (1998), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Gözetleme Kulesi* (2012), *Yozgat Blues* (2013), *Annemin Şarkısı* (2014) bu mekân sorunsalının matrisinden filmler. Bu filmlerin büyük abisi belki de memleketin yuvarlandığı 'anayurt' ve aidiyet çukurunun dibi olan *Anayurt Oteli* (1987). Tamamında mekânlar birer hiç; kimliksiz ve tekinsiz. Birinde yol kenarında hacet gideren adam, Roma heykelini görüp kaçıyor; birinde peruk takan ve Fransızca şarkı söyleyen bir başka adam, Yozgat terminalinde kalakalıyor; bir başkasında ise Tarlabaşı'ndaki eski bir Rum evinden taşınan yaşlı Kürt kadın, terk edilmiş köyüne gitmek isterken bir rezidans dairesinde ölüyor. Bu filmlere hâkim olan şey, ruhlara olduğu kadar mekânlara da nüfuz eden meçhullük;

SOL SAYFADA
Yozgat Blues

Türkler için yurdun, Kürtler için yurtsuzluğun meçhullüğü. *Tolga Yalur*

Le Grand Diorama Bugün anladığımız anlamda sinema icat olmadan evvel, delikli film şeridinin akışıyla hareketlendirilen görüntülerin arkadan ışık kaynağı verilerek büyük bir perdeye yansıtılmasını mümkün kılan teknoloji geliştirilmeden önce, sabit görüntülere hareket hissi katmanın envai çeşit yolu denenmişti. Çoğunlukla ışık oyunları ve görsel illüzyonlar içeren bu optik oyuncaklar panayırlarda veya çadırlarda birer eğlence aktivitesi olarak yer alırdı. 1843 yılında Galatasaray Lisesi civarlarında bir alanda üç ayaklı at, sirk gösterileri ve Microscope Solaire gibi çeşitli atraksiyonların yanında bir de yeni bir buluş, Le Grand Diorama İstanbullulara sunulmuştu. Diorama, elle boyanmış büyük bir kumaşa çeşitli yönlerden farklı ışık kaynaklarının düşürülmesiyle hareket illüzyonu yaratıyordu. Bazı Dioramalar bugünün sinema perdesi kadar büyük olabilirken, kimileri son derece küçük ve taşınabilir boyuttaydı. Burçak Evren, 'Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam: Sigmund Weinberg' kitabında Le Grand Diorama'nın 26 Eylül 1843 tarihli Tanin gazetesindeki bir ilanla halka duyurulduğunu yazar. Ancak, Evren'in de belirttiği gibi, Le Grand Diorama hakkında bu ilandan başka bir bilgi maalesef bulunmuyor. Ne kadar büyük olduğu, nasıl bir resim gösterdiği, izleyenlerin ne gibi duygular yaşadığı şimdilik bir gizem olarak kalıyor. *Aslı Özgen Tuncer*

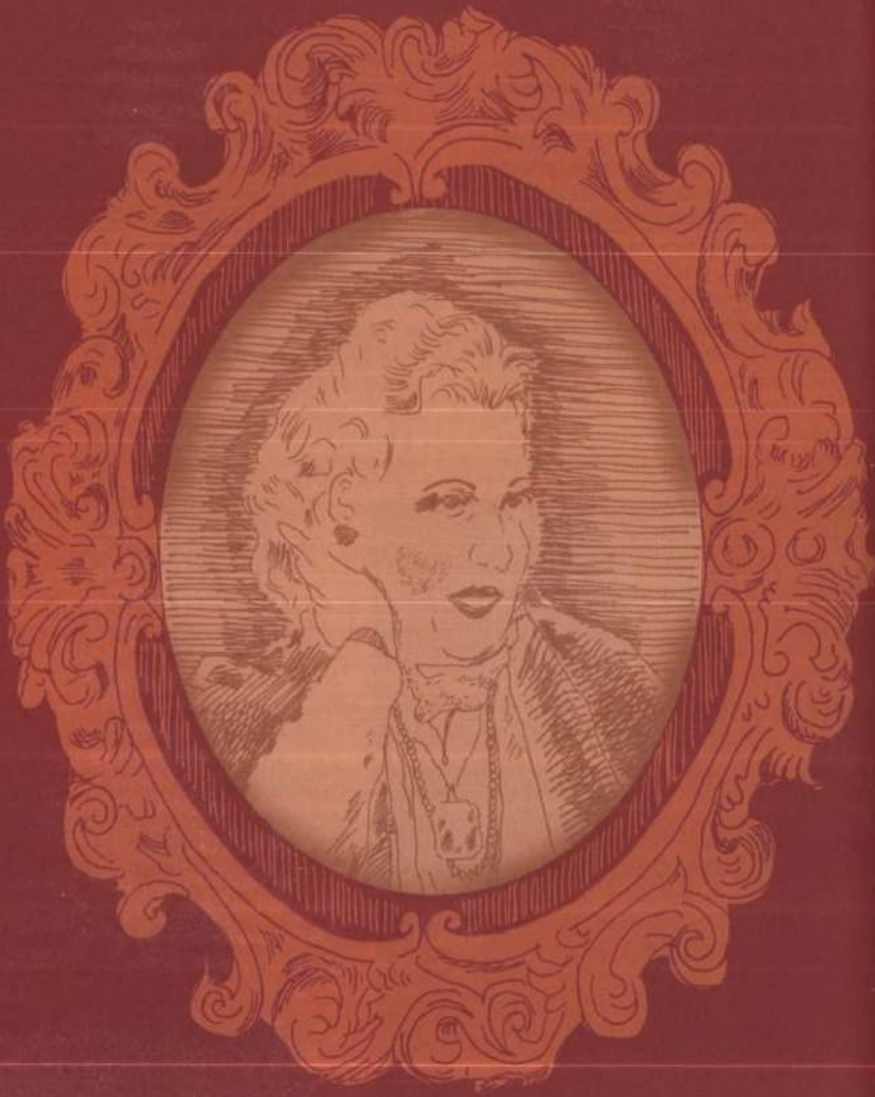
BKZ. Büyülü Fenerle Yolculuk: Cosmorama

Leblebici Horhor Osmanlı'da tek sinema kurumunun Merkez Ordu Sinema Dairesi olduğu günler... Dairenin başına "ilk"lerin zatı olarak anılan Sigmund Weinberg getirilmiş. Bizim Weinberg'in, dönemin modasına uyup propaganda filmi yapası yok. Benliyan'ın Milli Operet Kumpanyası'yla ilgilenir o, yakinen. Topluluğun repertuvarında yer alan bir oyunu sinemaya aktarmak ister: 'Leblebici Horhor'. Kayıtlara, Avrupa'nın formlarını Doğu'nun motifleriyle harmanlayan ilk Doğulu bestekâr olarak geçen Dikran Çuhacıyan'ın aynı adlı operet, 11 Ocak 1876 tarihli ilk temsilinde büyük başarı kazanır. O sezon yüz kez sahnelenen oyunun uyarlaması için

Kadir Behzat Butak Leblebici Horhor Ağa rolünde (1923)

1916'da "motor" denir. Herkes hazırsa serüven başlıyor. Agah Özgüç, Nijat Özön ve Giovanni Scognamillo'nun Türk Sinema Tarihi kitaplarında ve Antrakt Dergisi'nin 'Muhsin Ertuğrul Sineması' başlıklı özel ekinde işaret edilen ortak kaynakları yakalayalım değerli sinemaseverler. Weinberg'in, peşine Uzkınay'ı da katarak çekmeye giriştiği ilk konulu film denemesi *Leblebici Horhor* için (adı bilinmeyen) başrol oyuncularından biri hayata gözlerini yumunca "kestik" farz olur. Film yarım kalır. Neyse ki *Leblebici Horhor*'da Muhsin Ertuğrul'un da gönlü olacaktır. 1923'te yeniden "motor" denir. Ertuğrul filmlerinde adlarına sıkça rastladığımız tiyatrocuların oluşan bir kadro selamlar seyirciyi. Aralarında Behzat Butak ve Vasfi Rıza Zobu da var elbet. Henüz sesli film mevzubahis değilken yapılan bu "müzikli" güldürü, Elhamra Sineması'nda sahnedeki orkestra eşliğinde gösterilir. Savaş ve serüven filmlerinin iş yaptığı yıllardan söz ediyoruz. Tarihî kostümlerle çekilen ve döneminin en pahalı eseri olan yapım, hem bu sebepten hem de fazla tiyatrovari bulunması, doğal bulunmaması gibi nedenlerle gişede hezimete uğrar. Kemal Film zarar eder. Bir yıl sonra şirket zorunlu olarak yapımcılıktan çekilir. Ertuğrul, 1928'de kurulan ve on yıl kadar memleketin tek film yapım şirketi olan İpek Film bünyesinde yeniden çevrime girişir. Ertuğrul'la on üç filminde takma adlarla çalışan Nazım Hikmet, Mümtaz Osman imzasıyla senaryoyu yazar. 1933'te sesli, sözlü, şarkılı çekilen *Leblebici Horhor Ağa*'da Butak ve Zobu'ya aralarında Ferdi Tayfur, Feriha Tevfik ve Muammer Karaca'nın da olduğu dev kadro eşlik eder. Bu film de gişede çöker, yüksek prodüksiyon giderlerine karşın istenenin çok altında iş yapar. *Leblebici Horhor Ağa 2*. Venedik Film Şenliği'nde 1934-1942 yılları arasında verilen 'Mussolini Cup' için yarışır ve Onur Diploması alan beş filmden biri olur. Türk sinemasının uluslararası alanda (bilinen) ilk ödülü. Ne diyelim, gönül seyir eylemek de isterdi hani... ***Ceylan Özçelik***

ekz. Kayıp Filmler



M

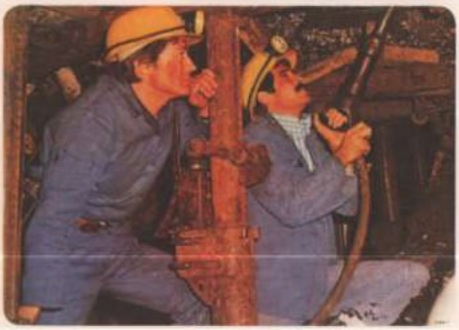
Madam Yeşilçam sinemasının en muğlak ve üstü örtülü, bir o kadar da belirgin karakterlerinden biri; değişen özellikleriyle 'matmazel' versiyonu da mevcuttur. Madam, Türkiye'de hiçbir zaman itiraf edil(e)meyen ve kültürün ayrılmaz parçalarından biri olan etnik/dinsel ayrımcılığın en elle tutulur gözle görülür örneklerindendir; sinemada temsil edildiği ilk filmlerden biri olan *Mürebbiye*'den (1919) bu yana her dönemde karşımıza çıkar. Birbirinden farklı kimlikleri imal edilmiş tek bir aksanda birleştiren konuşma biçimi, çoğunlukla altı çizilen mal varlığı, ya naif/ezik ya da fazla açıkgöz/muhteris temsilleriyle madam tam anlamıyla klişedir. Türkiye'nin çokkültürlü geçmişinin fütursuzca yok edilişini ve bu kaybın biraz da oldubittiye getirilişini tüm berraklığıyla yüzümüze çarpan karakterlerdendir madam. Kâh esas kızın sınıf atlama ve ünlü olma hayallerinde ona cemiyet hayatının kurallarını öğreten bir görgü hocasıdır (*Karagözlüm*, 1970); kâh mülk sahipliğini ima eden ev sahibi/pansiyoncu (*Seviştiğimiz Günler*, 1961) kâh ahlakdışılıkla özdeşleştirilmek için elbette biçilmiş kaftan olan genelev patroniçesi (*Söz Müdafanın*, 1970). Yeşilçam'da komediden drama tüm türlerde 'madam'ın bir işlevi vardır; her 'öteki' gibi faydalı bir klişedir. Ermeni, Rum, Yahudi, çok da fark etmez. 'Yeşilçam'da Öteki Olmak: Başlangıcından 1980'lere Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri' kitabında Dilara Balcı, Atıf Yılmaz'ın *Beş Hasta Var* (1956) filmi üzerine şöyle yazar: "Müslüman/Türklerin etrafında gelişen olay örgüleri içinde farklı bir figür olmaktan öteye gidemeyen gayrimüslimlerin önemsizliği, *Beş Hasta Var* filminin bir sahnesinde – bilinçli ya da bilinçsiz olarak – vurgulanmıştır. Filmde Rum meyhaneci, kendisine isminin Yorgo olup olmadığını soran müşteriyi şöyle yanıtlar: 'Yorgo, Koço, Mihal, Aleko, Miço ismin ne kıymeti var paşam?'"

Yalnızca genelgeçer tür filmlerinde değil, sinema tarihinin klasikleşmiş toplumsal gerçekçi filmlerinde de toplumsal sınıfları ve yozlaşan ahlakı tartışmak için 'madam' tipiyle karakterize edilebilecek gayri Müslim temsillerine mutlaka yer verilir (Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar*'ı ya da Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* gibi). Gayri Müslimlerin 1970'lerden itibaren toplumsal hayattan iyiden iyiye 'kaybolmasıyla' birlikte, özellikle de 1980 sonrası filmlerde, 'madam' artık nesli tükenmiş hüzünlü bir fanteziye (*Hayallerim, Aşkım ve Sen*, 1987) ya da bir nostalji öğesine dönüşecektir (*Muhsin Bey*, 1986). Toplumsal muhayyileden hızla silinmektedir; belki de artık sadece bir hayaldir. Yaşanan kaybın nelere mal olduğuyla ilgili bir şeylere değinilmesi için ancak 90'ların sonunu beklemek gerekir (*Salkım Hanımın Taneleri*, 1999). Nihayet

bütün bir Türkiye sinema tarihi boyunca, kim oldukları bile açıkça söylenmeyen insanların bazılarının başlarına gelenlerle ilgili bir parantez açma çabasına girilebilecektir. İçi şimdiye dek en iyi ihtimalle kocaman bir sessizlikle dolan, kırılmaya can atan bir parantez. *Övgü Gökçe*

Maden Sendikada Madencileri ve madencilerin ekmek kavgasını anlatan *Maden*'in (1978) finansmanında sendikaların da katkısı vardır. Hatta bu desteğin büyüklüğü filmin güvencesi olarak görülmüştür. Tufan Sertlek, 'İşçi Filmleri, Öteki Sinemalar' kitabında (2015), Yeraltı Maden İş Sendikası'nın film çekilmeye başlamadan önce senaryoyu görmek istediğini anlatır. Filmin yapımcıları da senaryoyu bir işçi sendikasıyla paylaşmakta bir sakınca görmezler. Filmle ilgili görüştükleri Yeraltı Maden İş Sendikası'nın o dönem genel başkanlığını yapan Çetin Uygur, Yavuz Özkan'a açıkça "film sansüre gitmeden bir kopya istiyoruz" demiştir. Yavuz Özkan için bu öneri risklidir. Zira Çetin Uygur bu kopyaları kendi sendikal faaliyetlerinde "işçi eğitimi" için kullanacaktır. Çetin Uygur "Bu önerimizin kabul edileceğini çok sanmıyorduk, çünkü o dönem sansür kurulu kimseye nefes aldırmıyordu. Eğer film sansüre uğrar ve gösterimde olandan başka bir kopyanın ortalıkta dolaştığını öğrenirlerse, bunun sonucu film yapımcıları için riskli olabilirdi" diyerek olumlu cevap almalarından doğan şaşkınlıklarını ifade ediyor. Zonguldak, Sivas (Divriği), Malatya (Hekimhan), Erzurum (Aşkale), Amasya (Yeniçeltek) madenlerinde örgütlü olan Yeraltı Maden İş Sendikası üyeleri, kopya kendilerine ulaşır ulaşmaz hemen bir projeksiyon makinesi alırlar ve beyaz bir seyyar bez perdeyle maden ocaklarının bulunduğu köy ve kasabalarda gösterimler yaparlar. Böylece derse benzeyen anlatımlardan sıkılan, ellerine verilen broşür, dergi gibi materyalleri okumaya yanaşmayan işçi topluluğuna bazı şeyleri anlatmanın yolu bulunmuş olur. Film gösterim aletleriyle birlikte yola çıkan sendika görevlileri köy köy dolaşarak *Maden* filmini göstermeye başlar. Gösterim için gittikleri her yerde benzer bir tabloyla karşılaşırlar. İşçiler, filmin kahramanlarını kendi hayatlarındakilerle karşılaştırır ve çok benzer bulurlar. Şu sana benziyor, öbürkü patrona benziyor, falanca da sendika başkanına, gibi değerlendirmeleri sıkça yaparlar ve bu benzerlik onlara çok ilginç ve hatta zaman zaman komik gelir. İlk gösterimlerde madencilerin kahkahalarla güldüğüne tanık olunur. Birkaç gün sonra yapılan ikinci gösterimlerde ise eğlencenin yerini sorgulayan bakışlar almıştır. Temaşa sanatının büyüleyici sahnesi artık madencileri kendi hayatlarının gerçekleriyle yüzleşmeye davet etmektedir. Köy meydanında kerpiç bir evin duvarına asılmış beyaz perdeye yansıyan hareketli görüntüleri izleyen madencilerin sessizliğini sadece perdeden gelen replikler bozmaktadır. *Önder Özdemir*

Maden



Makara Yapmak Fuat Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filminden sonra türeyen sinema terimidir. Cihan Harbi sırasında oradan

oraya koşup film çekecek, sinema salonu açacak kadar bohem ve *hipster* bir asker olan Uzkınay, Osmanlı'nın misilleme niyetiyle yıkacağı Rus abidesine doğru kamerayı sabitlerken, arkadaki kalabalıktan uğultulu sesler gelmeye başlar. Meraklanır arkaya bakmak için fakat davul gibi kameradan başını çekemez, alet ne sabit duruyor ne de görüntü alıyordur. Kolu telaşla çevirip kamerayı ayarladıktan sonra döndüğünde ne görsün: At arabasıyla seyre gelen Sultan Mehmet Reşad. Hem de arabası, kamera kablosunun üzerinden silindir gibi geçip kabloyu koparmış. Sultan, pencereden uzanıp Prusya bıyığının altından "çekünce divanuma gönderesün, bahçede seyrederük" der. Süklüm püklüm olan asker Uzkınay, fesiyle selam vermenin akabinde, belli etmeden kabloyu kameradan çıkarıp bir sultanı, bir abidenin tuzla buz oluşunu çeker gibi yapar. Sultan, Uzkınay'a bir kese değersiz mi değersiz Reşad akçesi verip gider. Uzkınay ise yüz elli metrelik boş makarayı "boş moş benden çıksın da" diyerek paketleyip divana gönderir. Fakat durum o ki, paketi teslim alan Postane-i Hümayun memuru, divana değil Van'a gönderir makarayı. Paket, taşra vilayetinin şehreminine ulaşır ve o da paketten çıkan makarayı, bir bildiği vardır diye şehrin tek fotoğrafçısı Arek Nazaryan'a verir. Harp sırasında başlayan tehcir ve soykırımdan kaçan Arek, ailesiyle sığındığı ormanda makarayı ısınmak için yakar. Uzkınay ise *Ayastefanos...*'u nasıl çektiğini askerlik anısı diye defaten, ölene kadar anlatır. Bu sırada olan bitenden bihaber kurulan cumhuriyet, *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmini, bir başka Rus fantezisi misali, "ilk Türk filmi" diye resmî tarihin makara hafızasına kaydeder. İşbu madde de, Uzkınay'ın gaipten makarasının peşinde yazılmış, ne yalan ne de doğru bir hikâyedir. Hem tarihin doğrusu mu vardır ki? ***Tolga Yalur***

bkz. Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı; Kayıp Filmler

Manaki Biraderler Yanaki (1878–1954) ve Milton Manaki (1882–1964). Balkanlarda pek çok ülkenin "ilk sinemacılarımız" olarak sahiplendiği fotoğrafçı ve kameramanlar. Bugün Yunanistan topraklarında bulunan Avdela'da "tebaa-i saltanat-ı seniyyeden ulah taifesinden"

bir ailenin fertleri olarak doğdular. 1898'de Yanya'da ilk fotoğraf stüdyolarını açtılar. 1905'ten itibaren bugün Makedonya topraklarındaki Manastır'da (Bitola) faaliyetlerini sürdürdüler. Yaklaşık bu tarihte film çekmeye de başladılar: Göçebe Ulahların yaşamı, okullar, önemli siyasi olay ve figürler (başta Resneli Niyazi Bey olmak üzere 1908'den itibaren 'Hürriyet törenleri' ve önemli simaları; Sultan Mehmed Reşad'ın Balkanlar seyahati; geleceğin Yugoslavya kralı Aleksandır Karayorgieviç, vb.) ilgi alanlarındaydı, hatta profesyonel bir faaliyet olarak düğün kameramanlığı da yaptılar. Manakilerin yaşadığı bölge Birinci Dünya Savaşı sonunda Yugoslavya Krallığı'nın hâkimiyetine girdi. Yeni bir tabiiyet kazanmış olan Manakiler Manastır'da fotoğraf-sinema faaliyetlerine devam ettiler. 1924'te bir sinema salonu kurdular. 1939'da bu salonun bir nitrat film kazasıyla yanmasından sonra Yanaki Manaki Selanik'e taşındı, bir Ulah okulunda öğretmen olarak hayatına devam etti. Öldüğünde Selanik, Yunanistan Krallığı'nın bir parçasıydı. Milton Manaki Manastır'da kaldı. 1954'te elindeki film ve fotoğraf koleksiyonunu devlete devrettiğinde Yugoslavya Krallığı ortadan kalkmış, Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti onun yerini almıştı. 1990'larda Sosyalist Yugoslavya'nın dağılmasından sonra arşiv Makedonya Cumhuriyeti topraklarında kaldı. Manakilerin fotoğraf koleksiyonları ve yazılı belgeleri halen Manastır'da, filmleri ise Üsküp'teki Makedonya Kinematek'te muhafaza ediliyor. Bugün tartışmalar kardeşlerin milliyetçi bağlarına ve motivasyonlarına odaklanmış olsa da bıraktıkları miras fotoğraf ve sinema tarihi tartışmalarına çok farklı perspektifler sunabilecek zenginlikte ve çeşitlilliktedir. ***Saadet Özen***

bkz. Charles Urban: Despina Nine: Osmanlı Sineması

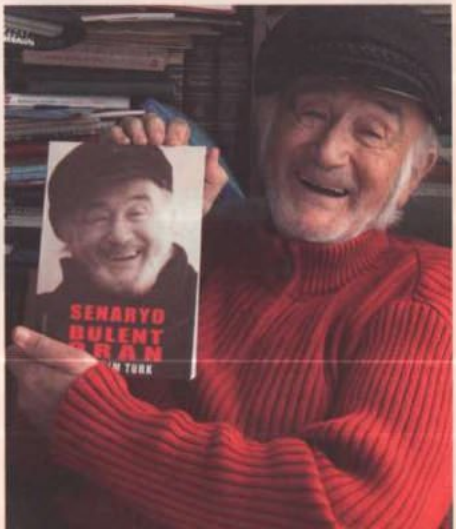
Manevi Sinema Müslüman kimlikli karakterlerin, İslami motif ve hikâyelerin Türkiye sinemasına yansıması, karikatürize imam tasvirleri bir yana bırakılırsa geç 80'lere, erken 90'lara rastlar. Yücel Çakmaklı'nın milliyetçi-mukaddesatçı tonda bir Yeşilçam melodramı sayılabilecek *Birleşen Yollar* ile başlatılabilecek bu tarih, 1975'te Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü tarafından Salih Diriklik yönetmenliğinde hayata geçirilen *Gençlik Köprüsü* gibi filmlerle daha İslamcı bir karakter alır. 'Milli Sinema' olarak adlandırılan bu çıkış, Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi Kemal Tahir geleneğinden yerlici sanatçıların da arayışlarıyla kesişir. 90'lı yıllarda İslami hareketin yükselişine paralel olarak Metin Çamurcu, milliyetçi geçmişiyle ayrıksı bir yerde duran İsmail Güneş, MTTB Sinema Kulübü'nden yetişme Mesut Uçakan ve aslen çelik tencere tüccarı olan Mehmet Tanrısever gibi yönetmenler politik olarak daha net, sinematografik olarak daha gelişmiş filmler üretirler. İslami tonu milliliğe

nazaran daha ağır basan bu filmler Abdurrahman Şen tarafından 'Beyaz Sinema' başlığıyla tarif edilmeye çalışılır. Aynı dönemde İhsan Kabil, Sadık Yalsızuçanlar, Ayşe Şasa gibi Müslüman sinema eleştirmenleri, İran sinemasından, Andrey Tarkovski'den, Robert Bresson'dan ilhamla, tasavvuf düşüncesinden beslenerek 'Rüya Sineması' adı altında bir tarif denemesine girişerek bu sinemaya geniş bir estetik referans kazandırmaya çalışırlar. 2000'lere geldiğimizde siyasal gelişmelere paralel bu sinema da biçim değiştirir, Gülen cemaatinin veya AKP çevrelerinin finanse ettiği farklı niteliklerdeki propaganda filmleriyle üretim sürse de seyirciyle *Minyeli Abdullah* (1989) efsanesindeki gibi bir bağ bir türlü kurulamaz. Diğer yandan bu silsilenin dışında, bambaşka bir biyografiden ve sinematografik tedrisattan gelen Semih Kaplanoğlu, kendi estetik arayışının getirdiği noktada Yusuf Üçlemesi ile yaptığı çıkışın ardından yaptığı sinemayı 'Manevi Gerçekçilik' olarak tarif eder. Kaplanoğlu'nun bu tarifi, bu arayışın anlaşılıp tartışılmasındaki eleştirel eksikliğe bir yanıt niteliğindedir. Aynı zamanda, akıllara İslam inkılabı sonrasında İran'daki İslamî Sinema tartışmalarının daha geniş bir kategoriye ve referans dizgesine karşılık gelen "İrfanî Sinema" başlığını da getirir. Bu toprakların kadim kültürel kodlarından bağımsız düşünülemeyecek bu tartışma, Türkiye toplumunun yaşadığı sosyopolitik dönüşümle, sinemacıların estetik ve biçimsel arayışlarıyla yeni tanım ve başlıklar altında sürmeye devam edeceğe benziyor.

Mustafa Emin Büyükcoşkun

BKZ. Hazretler Devri

Mantıksızlığın Mantığı Yeşilçam anlatılarında, özellikle melodramlarda rastlanan "mantıksızlık içinde bir mantık düzeni kurma" durumu. Kavram, ilk defa Bülent Oran tarafından 1973 yılında Yedinci Sanat dergisinde kendisiyle yapılan bir röportajda kullanılmıştır. Oran bu kavramla, eleştirel söylemde gerçekçilik ve inandırıcılıktan yoksun, basit ve kalıplaşmış anlatılar bütünü olarak algılanan Yeşilçam sinemasının, aslında kendine özgü kurallara, kıstaslara ve çıkış yollarına, hatta "mantıksızlığın mantığı" şeklinde ifade edilebilecek bir bilinçliliğe sahip olduğunun altını çizer. Kavrama açıklık getirmek için Oran söz konusu röportajda şu örneği verir: "Filmlerimizden birinde (*Dağlar Kızı Reyhan*) bir gazinocular kralı çizdik. Şeytana pabucunu ters giydiren soyundan, felaket bir tip. Adamın astığı



ÜSTTE
Minyeli Abdullah
ALTTA
Bülent Oran

astık, kestiği kestik. Bu vatandaş, tuttu jönün sevgilisine âşık oldu. Delikanlının cebine esrar koydurup hapislere attırdı. Allem etti kallem etti, o kızla da evlendi. Buraya kadar iyi, hoş. Fakat, seyirci için filmin sonu belli. Oğlan hapisten çıkıp, gazinocuyu haklayacak ve kızla birbirlerine kavuşacaklar. Yalnız bir terslik var. Filmlerimizde Türk erkeği, dokunulmuş kızla evlenemez. Evlenirse yapımcının sermayesi biraz terler. Bu nedenle jön kız zifaf gecesi yatak odasının kapısında erkeğe resti çeker. 'Kendini satın aldığını fakat ruhunu asla elde edemeyeceğini' söyler. Dilin kemiği yok ya, söyler söyler. Bu durum karşısında gazinocular kralı olan canavarın da gururlanacağı tuttu, 'Kalbin bana evet diyene kadar sana dokunmayacağım' cevabını vererek gitti ayrı odada yattı. Ve bu oda ayrılığı delikanlının cezası bitene kadar, tam on yıl sürdü. Şimdi bu, gerçek dışının dışı bir olaydır. Öylesine tuttuğunu koparan bir adam aslında beğendiği kıza belki nikâhsız dahi sahip olacak güçtedir. Fakat durum seyircinin sağına geldiği için bu olağanüstü mantıksızlığa ses çıkarmaz. Durum böyle olunca Yeşilçam, halkın geleneklerine, daha doğrusu isteğine göre davranmak zorunda kalıyor. Davranmazsa film yatıyor. Sonunda belki yalnız Yeşilçam'a özgü özel bir MANTIKSIZLIĞIN MANTIĞI problemi çıkıyor ortaya." Yeşilçam'ın kendine özgü hastalıkları, kör olma biçimleri ve şokla iyileşmeleri gibi diğer vazgeçilmez anlatı öğeleri de, Oran'a göre, mantıksızlık içinde bir mantık kurma çabasının sonucudur. ***Dilek Kaya*** bkz. Adileşmek

Masist Gül "Amatör kahırkeş sanat uzmanı", 1947-2003 yılları arasında yaşamıştır. Aktörlük kartvizitindeki meslekler sıralamasında ilk başta olup, bunu ressam ve işlemeci, resimli romancı, felsefe ressamı, karikatürist, şair, yazar, heykeltıraş, tornacı, marangoz ve halter antrenörü izlemektedir. "Tahsilsiz ve hocasız kabiliyet"tir. Masist Gül'ü tüm bu mesleklerinden ve çok yönlü kişiliğinden sadece bir tanesiyle ele almak büyük hata olacaktır. Zaten tüm bu ilgi alanlarındaki iç içe geçmişlik buna müsaade etmeyecektir de. Ona büyük endamı ve kaftan bıyıklarıyla, kötü adam rolünde, üç yüzden fazla filmde yan oyuncu ya da figüran olarak rastlamak mümkündür. *Battal Gazi Geliyor* (1973), *Turist Ömer Uzay Yolunda* (1973), *Ben Bir Garip Keloğlanım* (1976) bu filmlerden bazılarıdır. Altı serilik aylık çizgi romanı 'Kaldırım Destanı'nda ise Kaldırımlar Kurdu karakteriyle en sonunda başrole terfi etmiştir. Bu destanımsı hikâyeyi sinematografik denilebilecek bir kurguyla çizmiş, diyalogların her biri için ayrı bir kafiye yaratmıştır. Hikâye şöyle başlar: "Adana'da tuvalette bir aylık çocuk bulundu. Adı kaldı Hela Faresi. Büyüdüğünde adı: Kaldırım Kurdu 'Kaldırım Fahri'. Dünyanın en büyük kabadayısı, en çevik, en kuvvetli adamı, doğuştan şair, halterci, kahırkeş, hapçı, esrarkeş, ispirtocu, vs. Hayatında hiç kadını yoktur. Tek dostu kendisi gibi güçlü Aynalı Celâl (Adanalı), Zengin zorbalardan haraç alıp yoksullara para dağıtan, dünyanın en mert ve sadist insanı... Tesbihi 2 kilodur. ALLAH ONUN ÇEKTİKLERİNİ BİR TAŞ PARÇASINA ÇEKTİRMESİN." ***Nagehan Uskan***

Medeniyet Pansiyon Atıf Yılmaz'ın 1966 yapımı *Ah Güzel İstanbul* filminde taşradan gelen genç kızların ve kadınların kötü yola düşerek, şehirdeki erkeklere bedenlerini sundukları nezih randevu evi. Medeniyet Pansiyon, filmin ana meselesine işaret eden ismiyle, benzerlerini pek çok filmde gördüğümüz kötü yola düşme hâlini temsil etmekten ziyade, modernlik-gelenekselllik çatış-

SOL SAYFADA
Masist Gül, otoportre

masının ve taşralaşırken çöküşe geçen şehrin erken dönem metaforlarından biri olarak çıkar karşımıza. Bu hâliyle taşranın ve şehre göçenlerin buluştuğu ve 60'lardan bugüne farklı dönemlerde sinemada pek çok kez karşımıza çıkan otel, pansiyon, kahve gibi kamusal buluşma mekânlarının da bir örneği olduğu söylenebilir. *Ah Güzel İstanbul*'un Medeniyet Pansiyon'undan *Eşkıya*'nın (1996) Cumhuriyet Oteli'ne uzanan çizgide, İstanbul'a gelenlerle İstanbul'un yok olan değerleri ve insanları aynı çatı altında buluşur. Bir yandan yeninin tazyikiyle çöküşe geçen eskinin (başka türlü bir ahlakın) kaybını, bir yandansa yeni gelenlerin kurduğu şehirde eski ve kaybedenlerle karşılaşmalarının hüznünü anlatır bu mekânlar. Gelenlerle gidenler birbirlerinin kaderine hayıflanır; zaman zaman birbirlerinin yolculuğuna kısmen de olsa refakat eder. Aidiyet cevaplanması zor bir meseleye dönüştükçe sinemada yersizyurtsuzluk daha da görünür olur ve otel lobileri ortak hafızanın avlularına dönüşür (*Masumiyet*, 1997). Bazen bir boğuntunun, bazen gecikmeli bir aşkın ya da erken bir yasın mekânları. Türkiye'nin geleneksel çatışmalarının çözüldüğü, güncel kırılmalarının karşılığını bulduğu, bir ayağını melodrama bir ayağını toplumsal gerçekliğe sağlamca basan bir şimdiki zaman nostaljisi. *Övgü Gökçe*
ayrıca bkz. Lâmekân

Mehmet Emin Toprak

Nuri Bilge Ceylan'ın Taşra Üçlemesi'nde, yaşadığı çevreden kaçıp uzaklara gitme derdindeki yalnız, uyumsuz karakterleri canlandıran oyuncu. İlk filmlerinde ailesiyle çalışmayı tercih eden Ceylan'ın yeğeni olan Toprak, buruk bakışları ve kırılgan tavırlarıyla, 90'lar ortasında yükselişe geçen bağımsız sinemanın taşrada sıkılan erkeklerinin prototiplerinden biri olmuştur. Kasabanın lunaparkında elinde sigarasıyla başıboş dolanırken de, üniversite sınavının sonucunu bildiren zarfı endişeyle açarken de, yeni geldiği büyük kentin sokaklarını şaşkın şaşkın arşınlarken de hep elindekiyle yetinmek istemeyen ama ne aradığını da tam olarak bilmeyen bir hâli vardır. Üç filmlik kısacık kariyeri, tek bir karakterin yolculuğu gibi de görülebilir: *Kasaba*'da (1997) çekip gitme hayalleri kuran Saffet *Mayıs Sıkıntısı*'nda (1999) kuzeni yönetmen Muzaffer'in (Muzaffer Özdemir) İstanbul'da iş bulabileceğini söylemesiyle umutlanır. *Uzak*'taki

Mehmet Emin Toprak *Uzak*'ta

(2002) Yusuf ise nihayet kente kapağı atma şansını elde etmiştir. Ama ne bir iş bulabildiği ne de bir dost edinebildiği kentin yaşattığı hayal kırıklığının ardından finalde, yanında kaldığı akrabası Mahmut'un yedek anahtarını askıya bırakıp ortadan kaybolacaktır. Mahmut'un balkonundan Boğaz'dan geçen gemilere yönelen ümitsiz bakışı, nereye gittiğini bilemeyeceğimiz Toprak'ı perdede son görüşümüz olur. *Uzak*'taki rolüyle Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu seçilen Mehmet Emin Toprak, 2002 yılının Aralık ayında Çanakkale'nin Çan ilçesinde trafik kazası geçirir. Henüz 28 yaşındadır. *Uzak*'ın kendisine birkaç ay sonra Cannes Film Festivali'nde de En İyi Erkek Oyuncu ödülü kazandırmasından haberi olmuş mudur, bilinmez. Ama filmin onda özel bir yeri olduğunu biliyoruz: "En çok *Uzak*'ı severim. Bunun en büyük sebebi ise çekimlerde çok üşümem olabilir." ***Berke Göl***

Mektupla Artistlik Okulu

Efemera niteliğindeki pullu ve mühürlü 'Mektupla Artistlik Okulu Öğrencilerine Ait Hüviyet Kartı' üzerinde yazan bilgiye göre 1949 yılında kurulmuş, İstanbul'da Cağaloğlu Türbedar Sokak No: 9'da faaliyet gösteren ve sinema artisti olmak isteyen adaylara aylık bir ücret karşılığı mektupla eğitim hizmeti veren oluşum. Ankara Milli Kütüphane koleksiyonunda okulun öğrencilerine yolladığı, 1960 tarihli, her biri dört sayfadan oluşan üç haberleşme/ders bülteni de mevcut. Bu bültenlerde, okulun kurucusu gazeteci Vecdi Benderli ve sahibi Fehime Cebeci adlı bir kişi olarak gösterilmekte. Öğrencilere eğitimleri sonunda 'bonservis' verildiğini, birinci ve ikinci dönem öğrencilerinin bonservislerini aldığını da bu bültenlerden birinden öğreniyoruz. 'Pratik çalışmalar' ve 'Makyaj, dekor, ses ve labaratuar (aslı böyle) dersleri' olmak üzere iki başlıkta toplanan ve dört sayfaya sığdırılmış ders içerikleri ise oldukça genel ve yüzeysel nitelikte. Örneğin pratik çalışmalar derslerinden birinde su dolu bir kova taşırmış gibi rol yaparken nelere dikkat edileceği şu şekilde açıklanıyor: "Şimdi işin tatbikatına geçelim: Kova sağ veya sol elinizdedir; amma (aslı böyle) şu anda elinizde kova yok, öyle farz edeceksiniz. Elinize bir kova alarak yapmaya çalışmayın, çünkü bu misalde mühim olan kova yok iken varmış intibamı verebilmektir. Elinizde kova varmış gibi yürüyün, kovanın ağırlığını hissettirin. Maksadımız seyirciye elimizde ağır ve dolu bir kova taşıdığımız hissini verebilmektir." Bültenlerden birinde yer alan 'Dersi Kesilen Öğrencilere' başlıklı, Fikret Hakan ve Vecdi Benderli imzalı kısa bir not yazısında ise birkaç aydır ders borcunu ödemeyen öğrencilere ihtarda bulunuluyor ve borçların ödenmesi rica ediliyor. Bu

not, Mektupla Artistlik Okulu bültenlerinin artist adayları için pek de tatmin edici olmadığı hissini uyandırıyor. Bir başka yazıda geçen "bazı arkadaşlar her şeyi bizden bekliyorlar. Biraz da sizlerin gayret göstermeye çalışması icap eder" sözleri ise okulun yarattığı hayal kırıklığı konusunda ipuçları veriyor. Mektupla Artistlik Okulu'nun fazla uzun ömürlü olduğunu düşünmüyoruz. Bununla birlikte, 'Artist Olmak Sanatı' (Afif Yesari, 1965), 'Nasıl Artist Olabilirsiniz' (Agâh Özgüç, 1984), 'Sinema Yolu' (Orhan Oğuz, 1971) ve 'Sinema Önderi' (S. Gökçen, 1973) gibi artistlik konusunda bilgi veren veya heveskârları sinema artisti yapmayı vaat eden yapıtların bir öncülü olan Mektupla Artistlik Okulu'nu, Yeşilçam'ın önemli bir sosyal boyutuna dikkat çekmesi açısından çarpıcı buluyoruz. ***Dilek Kaya***

BKZ. Sinomani

Merkez Film Kontrol Komisyonu

1939'dan 1977'ye dek, devletin bir uzantısı olarak, ülkede çekilecek her yerli film senaryosunu ve senaryo denetiminden geçip çekilmiş her yerli filmi denetlemekle yükümlü, Ankara'da konuşlanmış sansür komisyonu. Ayrıca İstanbul'daki bir Film Kontrol Komisyonu'nun (MFKK) veya film sahiplerinin isteği üzerine, ülkede gösterilmek istenen yabancı filmleri de ikinci bir kez kontrol eder. MFKK, İçişleri Bakanlığı temsilcisi (başkan), Emniyet Genel Müdürlüğü temsilcisi, Genelkurmay Başkanlığı temsilcisi, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı temsilcisi ve Milli Eğitim Bakanlığı temsilcisi olmak üzere beş daimi üyeden oluşur. Gerekli görüldüğünde Diyanet İşleri Bakanlığı veya Sağlık Bakanlığı gibi diğer bakanlık temsilcileri de geçici olarak komisyona davet edilebilir. Temsilciler kişi bazında sabit kalmayıp komisyondan komisyona değişebilir. Bununla birlikte, komisyonlara uzun süre başkanlık yapmış olan Alim Şerif Onaran gibi veya komisyonların tek kadın üyesi, Türkiye'nin ilk kadın Emniyet Müdürü Feriha Sanerk gibi, pek çok komisyonda uzun süre görev yapmış temsilciler de mevcuttur. Film içerikleri, 1939'da yürürlüğe girip küçük değişikliklerle 1977 yılına dek uygulamada kalan Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamnamenin 7. Maddesinde belirtilen, her biri oldukça geniş ve muallak, on kritere göre denetlenir. Türkiye'de film sansürünün "On Emri" olarak da tarif edilen bu on kriter sansür komisyonlarına, özetle, kamusal ahlakı, toplumsal barış ve düzeni, devletin meşruiyetini ve ulusal kimlik ve itibarı koruma görevini; devletin siyasi ve sosyal gündemi ve vizyonuyla çelişebilecek her türlü filmsel öğeye müdahale etme yetkisini verir. Kararlar oybirliğiyle değil oyçokluğuyla alınır ve dört tür karar verilebilir: 1. Kabul; 2. Şartlı kabul (değişikliklerden sonra tekrar görülmesine gerek olmaksızın); 3. Şartlı kabul (değişikliklerden sonra tekrar görülmesi gerekecek şekilde); 4. Ret. Bunun yanı sıra, çekimi bitmiş bir film hakkında karar verilirken hem yurtta gösterilmesi hem de yurtdışına çıkarılması durumu değerlendirilir. Bazen bir filmin yurtta gösterilmesine izin verilirken yurtdışına çıkarılması sakıncalı bulunabilir. Bugün Ankara'da Sinema Genel Müdürlüğü bünyesinde arşivlenmiş olan MFKK raporları incelendiğinde, en sık rastlanan karar türünün şartlı kabul olduğu görülür. Şartlı kabul kararlarında komisyonların sadece neyin çıkarılması gerektiğini belirtmekle yetinmeyip, sık sık, filmlerdeki sakıncalı muhtevanın nasıl kabul edilebilir hâle gelebileceğini (bazen açıkça yol göstererek ve çözüm önererek) açıkladığı görülür. Bu ne-

denledir ki, bazen bir filmin sansür kontrolünden geçmiş hâli kontrol için teslim edilmiş ilk hâlinden epey farklılık gösterebilir. Bu durum, Nijat Özön'ün 1970'lerin başında dile getirdiği, yerli filmlerin "denetleme ile sinemacılarımızın ortak yapımları" olduğu görüşünü de hakh çıkarır niteliktedir.

Dilek Kaya

BKZ. Ahmet Saygılı; Dişdiş

Meslekler 1950-1980 arasında çekilmiş olan yüz Yeşilçam melodramını örneklem kümesi olarak aldığımızda erkek karakterleri; akrobat, amele, antrenör, arkeolog, asker, aşçı, avukat, ayakkabı boyacısı, ayakkabı satıcısı, ayakkabı tamircisi, bahçıvan, bakkal, balıkçı, baloncu, bateríst, berber, bestekâr, biletçi, büfeci, cellat, cerrah, çaycı, çellist, çerçi, çığırtkan, çiftçi, çoban, darbukacı, davulcu, dedektif, define avcısı, demirci, denizci, doktor, dolmuş şoförü, eczacı, emlakçı, fotoğrafçı, futbolcu, gardiyan, garson, gazeteci, gazino patronu, gitarist, gümrük memuru, hakem, hâkim, halıcı, hallaç, havaalanı yer işaretçisi, hayvan taciri, helvacı, hırsız, hipnoz ustası, Hollywood yapımcısı, imam, infaz memuru, işsiz, jandarma, kadı, kahveci, kalaycı, kaleci, kameraman, kamyon şoförü, kapıcı, kaptan, kemancı, komiser, kral, lahmacuncu, laternacı, mafya, manav, masör, menajer, mimar, muavin, muhtar, mübaşir, mühendis, müstahdem, nakliyeci, nalbant, nayloncu, nikah memuru, niyetçi, noter, okçu, okul müdürü, otomobil tamircisi, oyuncu, öğretmen, palyaço, paparazzi, patron, pazarcı, pehlivan, pezevenk, piyangocu, piyanist, polis, politikacı, rahip, resepsiyonist, ressam, saksafoncu, savcı, seyyar satıcı, simitçi, sokak müzisyeni, spiker, taksici, tamburi, telgraf memuru, tiyatro yönetmeni, tiyatro oyuncusu, tornacı, trafik polisi, trompetçi, tulumbacı, udi, ulak, uşak, vezir, veznedar, yankesici, yer gösterici, yönetmen, zurnacı gibi çeşitli meslekleri icra ederken görebiliriz.

Buna karşılık kadın karakterlerin yarısına yakını mesleksiz olarak filmlerde yer alırken, mesleğiyle birlikte filmin hikâyesine katılan kadınları ağırlıklı olarak şarkıcı, öğretmen, sekreter, hizmetçi, dansöz, konsomatris, hemşire, hostes ve temizlikçi rollerinde izliyoruz. Bunun

dışında daha tekil örneklerde dolandırıcı, hırsız, manken, balıkçı, nezaket eğitmeni, dans öğretmeni, çiçekçi, tezgâhtar, damdonor, masöz, doktor, hâkim, tekstil işçisi, kütüphaneci, şoför gibi mesleklere de rastlamak mümkün. ***Zeyno Pekünlü***

Metin Demirhan Giovanni Scognamillo ile birlikte yazdığı Fantastik Türk Sineması (2002) ve Erotik Türk Sineması (2002) kitaplarıyla Yeşilçam'ın 'B-tarih'ini ilk kez kapsamlı biçimde kayda geçiren sinema tarihçisi; Kozmo Fare serisi başta olmak üzere karikatürleriyle birçok mizah dergisinde yer almış, albümler yayımlamış çizer; hayal edip de gerçekleştirmediği sayısız B-film projesinin yanı sıra sahiden de çektiği (2007'de öldüğünde kurgusunu henüz tamamlayamamış olduğu), *slasher* türündeki *Baltam Gelecek Kellem Gidecek*'in senarist, oyuncu ve yönetmeni; bulması/bilmesi pek zor yerli-yabancı binlerce 'acayip' (korku, avantür, fantastik, erotik, bilimkurgu) yapımdan oluşan video arşivindeki filmleri Atlas Pasajı'ndaki Atılgan, sonraları Anabala Pasajı'ndaki Deep Red isimli dükkânlarında kopyalayarak merakhsına satan, bazen de hediye eden film koleksiyoncusu; tartışmak için tartışmayı seven 'ateşli' film yorumcusu; heavy metal hayranı; daima sürprizler ve ne kadarının gerçek olduğunu kestiremeyeceğiniz hikâyelerle dolu, kült İstanbul figürü.

Atılgan'da sıradan bir gün şöyleydi: L-Manyak'taki Cihangir'de Bir Ev serisinde Metin'in maceralarına bolca yer veren ünlü çizer Oky, az önce ayrılmıştır; sivilceli bir yeniyetme uğrayıp bir film sorar, bin film dinler; uğrayan genç bir kadınaysa indirim yapılır/iltifat edilir/asla gerçekleşmeyecek bir fantastik filmde rol teklif edilir; anaakım medyadaki 'seçkin' zevkli film eleştirmenlerinden şikayet edilir; köşedeki 37 ekran tüplü televizyonda yaşlı bir Yeşilçam emekçisi

1960'larda seslendirmiş olduğu filmi izlemektedir; Aytekin Akkaya'nın *Dünyayı Kurtaran Adam*'ın (1982) setindeki anılarını dinledikten sonra kendisiyle bir okey turnuvası için sözleşirsiniz; 'yeşil' dişli bir adam taburesinde kıs kıs gülmektedir; bir sihirbaz çay içmek için uğramıştır; o esnada vitrindeki South Park desenli nevresim takımının fiyatını soran müşteri baştan savılır çünkü muhabbet koyulaşmıştır; birer çay daha söylenir... ***Yeşim Tabak***

BKZ. Atılgan Cult Shop; Giovanni Scognamillo

Metre Hesabı Yıl 1968, yönetmen Atıf Yılmaz ilk renkli filmini çekmeye hazırlanıyor. Yapımcı Memduh Ün, senaryocu Ayşe Şasa, sanat yönetmeni Duygu Sağıroğlu, görüntü yönetmeni

Gani Turanlı, oyuncular Güneyt Arkın, Fatma Girik, Hayati Hamzaoğlu... Filmin adı *Köroğlu*, ben de yönetmen yardımcısıyım. Günü gününe rapor tutmak da benim işlerimden biri. O gün kaç metre film çekilmiş, hangi oyuncular sete gelmiş, kaç figüran kullanılmış, saat kaçta işe başlanmış, ne zaman paydos edilmiş, yemekte nerede neler yenmiş? 8 Mayıs'ta şöyle yazmışım: "Renkli negatifler geldi bugün. 120 metrelik 39 kutu, yani 4680 metre... Bu negatifle filmi bitirmemiz gerekiyormuş. Atıf Yılmaz'la Gani Turanlı kara kara düşünmeye başladılar. 'Provasız çekmeyiz' dedi biri, 'Klaket çekmeyiz' dedi diğeri. Gani Turanlı, '24 kare yerine 22 kare çekelim' diye kestirip attı. Biz güldük bu öneriye, ama baktık ki o ciddi. 'Nasıl olur?' dedik. Anlattı nasıl olacağını: 'Saniyede 2 kare kazanırız. 2 kare 4 santim eder. Dakikada 2 metre, 11 dakikada 22 metre. 11 dakika 300 metre olduğuna göre, böl 4680'i 300'e, çarp 22 ile, ne eder?' Çarptım, böldüm: 400 metre çıktı. Gani Turanlı, 'Demek 400 metre kazanıyoruz, üç kutudan fazla yani' dedi. Ben hesabı sürdürdüm. Çünkü kazandığımız bu 400 metreden de 35 metre kazanacaktık. O 35 metreden de 2,5 metre... O 2,5 metreden de... Hesap gittikçe küçülerek uzayıp gidiyordu." Kara bir tahtadır klaket, üzerine tebeşirle sahne ve plan numarası yazılır ve birkaç kare olarak filme çekilir. Bu işlem kurguda kolaylık olsun diye yapılır. Bir filmde en az 100 sahne ve 800'ü aşkın plan vardır. Klaket çekimlerine harcanan film en azından 300 metredir. Gani Turanlı'nın önerisiyle klaketsiz ve 22 kare film çekerek en azından altı kutu (yani 720 metre) kazandığımızı çok iyi hatırlıyorum.

1971 yılında Yılmaz Güney'le çalışmaya başladım. Çektiğimiz filmlerin senaryosu yoktu, bu yüzden klaket kullanmıyorduk. Sahnelere numara veremediğimiz için bir ad takıp geçiyorduk. 'Doktorun minibüsle gelişidir', 'Balkonda yemek hazırlığıdır', 'Doktora yapılan şakadır', 'Kaçakçıların pusuya girmesidir', 'Çocukların aşı olmasıdır', 'Mollanın tokat yemesidir' gibi... Klaketsiz film çektiğimiz için kurguda zorlandığımızı hiç hatırlamıyorum. *Yarın Son Gündür* (1971) ile *Acı*'nın (1971) kaba montajını Şerif Gören, *Ağıt*'la (1971) *Umutsuzlar*'ınkini (1971) ben yapmıştım.

Ahmet Soner

bkz. Elli Kutu Film; Gani Dolly; Yarın Son Gündür

Mezopotamya Sinema Kolektifi 1990'larda Kürt hareketinin açtığı kültürel üretim alanlarında başlayan ve günümüzde devam eden sanat çalışmaları içinde sinema birimine verilen ad. 1992 yılında Avrupa'daki Kürt entelektüel örgütlenmelerden de etkilenerek İstanbul'da kurulan Mezopotamya Kültür Merkezi çatısı altında 1996 yılında faaliyete başlayan Mezopotamya Sinema Kolektifi, filmler aracılığıyla Kürtlerin tarihine ve güncel deneyimine ışık tutmakla kalmamış, kolektif üretim biçimleri ve atölye çalışmalarıyla sinema çalışmalarının örgütlenmesi konusunda alternatif alanlar oluşturmuştur. 1996 yılında ilk kez gerçekleştirilen ve eğitmenleri arasında Ahmet Soner ve Hüseyin Kuzu'nun bulunduğu sinema atölyesinde öğrenci olan Kazım Öz, Hüseyin Karabey, Özcan Alper ve Özkan Küçük bugün Türkiye'de bağımsız sinemanın ve Kürt sinemasının önemli isimleri arasında yer almaktadır. Bugün Türkiye festivallerinde kendilerinden nicelik ve nitelik olarak söz ettiren Kürt filmlerinin temelleri Mezopotamya Sinema'nın 90'larda başlayan kuramsal ve uygulamalı çalışmalarında bulunabilir.

Suncem Koçer

bkz. Ax

Minör Sinema Ulus Baker'in Yılmaz Güney sinemasını Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin 'minör edebiyat'ıyla (*littérature mineur*) ilişki içinde okurken kullandığı

kavram. Baker'e göre "günlük yaşamın her görünümünün", örneğin ailevi hayattan dışlanmışlıktan tutun da otobüs garında bilet alırken, jandarma tarafından üstünüz aranırken, sürünüzü şehre doğru güderken yaşanılan ve karşılaşılan "her şeyin, ama her şeyin tam tamına 'politik' olduğuna dair" bir bilinç içerir Yılmaz Güney sineması. Diğer bir deyişle, gündelik hayatta politik aygıtlarda temsil edilmeyen bir yığın mikropolitik unsur iş başındadır: En başta, aile dediğimiz şeyin işleyişi, hiç de "özel yaşamın" ufak tefek romanslarından ibaret değildir. Devleti ve bürokrasinin o yüksek katını, ta en başından bir düzen olarak benimsemiştir aile. Öte yandan bürokrasinin tüm aygıtları da aileye, babaya ve onun sembollerine göbekten bağlıdır ("Bir babanın oğluna verdiği her buyrukta binlerce ölüm hükmü saklıdır"). Baker'in bu tespiti, Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat kavramını damıttığı Kafka'nın eserlerinde bulunan bir dizi unsurla Yılmaz Güney sinemasını birlikte düşünmenin açtığı ufuklara işaret eder. Minör edebiyatın üç özelliğini, kısaca not düşelim: Hâkim dili, kendi içinden altüst etmek, çürütmek, çökertmek ve böylelikle "minör" bir dil yaratmak; her şeyin ama her şeyin doğrudan politik olduğuna dair bir bilinç; son olarak da, her şeyin ama her şeyin kolektif bir anlam taşıması. Güney'in aksiyon filmlerinde başrol oynadığı döneminin, minör edebiyatın ilk özelliğe denk düştüğü düşünülebilir. Bu dönemde klasik Yeşilçam kahraman tipolojisini içerden değiştirdiği Çirkin Kral tiplemesi, hem tek tek filmler içinde hem de genel olarak Güney filmografisinde böyle bir güce sahiptir gerçekten de. İkinci ve üçüncü özelliğin Yılmaz Güney sinemasındaki karşılıklarını ise yukarıda aktardığımız kısımda Ulus Baker, net bir şekilde ortaya koyuyor aslında. Öyleyse Ulus Baker'in tespitleri ışığında, 'minör edebiyat' kavramından hareketle, Yılmaz Güney'in sinemasından bir 'minör sinema' kavramı damıtmak mümkün görünmektedir. Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi, kavramlar daha önce düşüncenin gitmediği alanların anahtarını taşıyor olabilir. 'Minör sinema' kavramının sinema özelindeki araçlarının peşine düşüldüğünde açılacak yeni alanlar ve anlamlar önümüzde durmakta.

Aslı Özgen Tuncer

bkz. Umut'ta Bakış

Çirkin Kral (1968)

Mono Color Mucidi, Türkiye sinema tarihinin en fazla sayıda ve türde mahsul vermiş "rejisörlerinden", kestirmeden "*Dünyayı Kurtaran Adam*'ın yönetmeni" olarak anılan Çetin İnanç. İnanç, 1972'de Yeşilçam'daki bir furyayı daha es geçmedi ve dini film çekti. Tesadüfen Ürdün'de izlediği İslamiyet'in doğuşunu anlatan bir filmden parçalar da kullanacağı *Bilal-i Habeşi*'ye yeni başlamışken, bir film şirketinden "Bilmem kimler Yunus Emre'nin hayatını çekiyor, bize de öyle bir şey lazım" nevi bir sinyal aldı. İnanç sordu soruşturdu, "bilmem kimlerin" setinin daha yirmi beş gün süreceğini duyunca, "Ben o zamanda iki film bağlarım"

özgüveniyle, *Bilal-i Habeşi*'yle aynı anda bir de Yunus Emre filmi yapmaya karar verdi. Neticede "havalarında" müşterek bir hâl vardı; *Bilal-i Habeşi*, Sultanahmet ve Kilyos dolaylarında çekilirken o da arada kaynayabilirdi. Senaryo, Son gazetesinde yayımlanan fotoromandan aynen alınmıştı. "İki film birden" hızında gözden kaçan, Yunus Emre ismarlayanların, renkli film istemiş olmasıydı. Onlarsa siyah beyaz çekmiş bitirmişti bile. Biten iş çöpe atılamayacağından İnanç'ın aklına bir yöntem geldi: Filmi boyayacaklardı! Makaralar tek tek boya dolu tenekelere daldırıldı. Böylelikle ne siyah beyaz ama aslında ne de renkli, yeni bir tür yaratılmış oluyordu. Bu yöntem, listeyle film sattığı salon sahibinin içine sinmemişti ama itiraz da edemiyordu çünkü film bariz biçimde siyah beyaz değildi. Dönemin âdeti üzere kullandıkları film markasını afişe yazarken misal Fuji Color, Eastman Color yerine 'Mono Color' diye bir isim uydurdular. Yeşilçam Sokağı'nda "Nereden bulmuşlar ki bu filmi?", "Tek renkli film mi olur?" fiskosları yapıldı. Bu arada Anadolu'nun farklı yerlerinden "boyanan" makinist haberleri geliyordu. *Yunus Emre Destanı*'nın gösterimleri sırasında Mono Color makaraları döndükçe, boya toz toz uçuşuyor, makinist baştan ayağa artık o kopya hangi renge daldırıldıysa ya mor, ya sepya sarı halde çıkıyordu makine dairesinden. Bu, Mono Color'un ilk ve muhtemelen son kullanımıydı. ***Pınar Öğünç***

bkz. Metre Hesabı

Mösyö Kompa İstanbul'daki ilk fotoğraf stüdyolarından birinin sahibi olan Mösyö Kompa, Beyoğlu'ndaki dükkânında hem fotoğraf çekiyor, hem fotoğraf meraklılarına ders veriyor, hem de fotoğraf malzemeleri satıyordu. 1842 yılında İstanbul'a gelen Fransız asıllı Kompa, ışığa duyarlı gümüşlü levhanın mucidi Louis Daguerre'in öğrencisiydi. 17 Temmuz 1847 tarihli Cerîde-i Havadis gazetesinde Daguerre'in icadı şöyle anlatılıyordu: "Evvelce ressamların bir insanın resmini yapmak için birkaç gün büyük bir sabırla çalışmaları gerektiği hâlde, bu aletle o insanın resmini güneşte altı saniyede; güneşsiz günde de yarım dakikada almak mümkündür. Şöyle ki, adamı bu aletin karşısına oturtup, dürbün vasıtasıyla aletin içindeki bakır levha üzerine görüntüsü yansıtılır." Burçak Evren'in 'Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam' kitabında alıntıladığı bu metin, Daguerre'in icadını tanıttıktan sonra Mösyö Kompa'nın ticaretini ilan ediyordu: "Şimdi Bay Daguerre'in öğrencilerinden Bay Kompa İstanbul'a geldi. Bütün gün Beyoğlu Belle Vue'de çalışıyor. Özellikle pazar günleri saat 9'da başlayıp adam başına on kuruşa çektiği bu bakır levha üzerindeki resmi görmeye gelenlere de gösteriyor. İster bir adamın, isterse bir yerin resmini çıkarabiliyor. Yer dediğimiz mesela Üsküdar'dan İstanbul'un seyrolunması gibidir." Aynı metinde, Mösyö Kompa'nın fiyat cetvelini de öğreniyoruz: Bir adamın veya birkaç adamın resminin çıkarılması yüz kuruştan yetmiş beş kuruşa değişiyor; bir yerin resmi ise yüz yirmi beş kuruştan, büyüklüğüne göre bin kuruşa kadar çıkabiliyordu. ***Aslı Özgen Tuncer***

bkz. Grand Rue de Pera, no. 467

Mürüvvet Sim Yeşilçam'da kalabalık aile filmlerinin hem güldüren hem ağlatan "tatlı teyze" karakterini Adile Naşit tek başına kapatınca Mürüvvet Sim'e "dedikoducu", "cadaloz", "komşu kadın" rolleri düştü hep. Adile Naşit, Münir Özkul, Şener Şen gibi oyun gücü yüksek isimlerin karşısında oynadığı sahnelerde [*Neşeli Günler* (1978) ve *Renkli Dünya* (1980)] en az onlar kadar iyi oynamasına rağmen, rolünün ağırlığından olsa gerek, "Mürüvvet Sim'in şu filmi, şu sahnesi..." diye hatırlamaz kimse. Yan karakterler içinde bile en son akla gelenlerdendir Sim. Sinema tarihi kitaplarının dizininde, hatta karakter oyuncularını konu alan kitaplarda bile adı geçmez. Dönemin birçok oyuncusu gibi tiyatrodan sinemaya geçiş yapan Mürüvvet Sim'in adını Google'a yazdığınızda önce –Yumurcak serisine de ilham veren– zorluklarla geçen hayat hikâyesine ulaşırsınız. Sim'in kariyerini özetleyen rolü ise hiç kuşkusuz *Neşeli Günler*'deki Sıdıka'dır. Turşu yüzünden karısı Saadet'ten (tabii ki Adile Naşit) ve altı çocuğunun üçünden ayrı düşen Kazım'ı (Münir Özkul) –Saadet'in dediği gibi– "ayartmaya" çalışan Sıdıka rolünde zihnimize kazınmıştır (Özellikle Saadet-Sıdıka kapışması unutulmazdır). Seyirci ve altı çocuk Kazım ile Saadet'in barışacağı mutlu sonu beklerken Sim görevini yerine getirip sahneden çekilir. Bir anlamda tüm filmografisi böyledir. Yılda ona yakın film, yan rollerde geçen bir ömür, yeteneğine rağmen hiç duyamadığı övgüler. İyi şeylerin ilgiye ihtiyacı yoktur derler. Galiba bu da biraz böyle bir hikâye. ***Hasan Cömert***

SOL SAYFADA
Mürüvvet Sim (sağda)
Asuman Arsan'la

N

Na Dil yasağının yürürlükte olduğu yıllarda Türkiye yapımı filmlerde zikredilen tek Kürtçe sözcük olma ihtimali yüksektir. *Hakkari'de Bir Mevsim*'de (1982) Genco Erkal'ın canlandırdığı öğretmen sınıfa girer. Nihayet defter, kitap, kalem ve silgi getirmeyi başarmıştır köye. Bunları tek tek sıraların üzerine bırakır ve şöyle der çocuklara: "Şimdi bana, defterinizin birinci sayfasına, silmeden, bildiğiniz bütün sözcükleri yazacaksınız. Anladınız mı?" Türkçe bilmeyen çocuklar, hep bir ağızdan "na!" diye cevap verirler. Peki Kürtçede "hayır" anlamına gelen "na" nasıl olup da sansüre takılmayıp filmde işitilir hâle gelmiştir? Erden Kıral, Altyazı'nın Kasım 2014 sayısında yayımlanan İzliyorum söyleşisinde şöyle anlatır: "Hep oyuncular gider seyreder sansür heyetindeki subayla, emniyet amiriyle. Rica ettim Genco'ya, gitti izlemeye, tam 'na' sahnesi geldiğinde öksürük nöbetine tutuldu ve orasını duyamadılar."
Fırat Yücel

BKZ. Dişdiş; Merkez Film Kontrol Komisyonu; Zorduç

Nitrat Yangınları Üretimine 1880'li yıllarda başlanan nitrat film, teknik adıyla nitrat selüloz veya nitroselüloz, pek çok sinema salonu ve film deposunun trajik bir biçimde yanmasına neden oldu. Nitrat filmler, sinemalarda kullanılan lamba ve dinamolardan çok daha fazla yanıcıydı. Genellikle 35mm genişliğinde olan film "parlak görüntüsü ve dayanıklılığıyla" bugün bile beğenilmekle birlikte son derece tehlikelidir. Nitrat oksijen içerdiği için yanmak için ayrıca oksijene ihtiyaç duymaz ve zamanla çürüdükçe yanıcı, hatta patlayıcı bir gaz çıkardığı için kolaylıkla alev alabilir. "Nitrat yangınları"nı söndürmek çok güçtür; suyla temas ettiklerinde sönmezler ayrıca çok kesif bir duman çıkmasına neden olabilirler. Tehlikeli madde statüsündeki nitrat tabanlı filmlerin şehir dışındaki güvenli yapılarda kurulan arşivlerde muhafaza edilmesinin ve taşınmalarının çok özel koşullarda yürütülmesinin nedeni budur. Nitrat film doğrudan güneşte tutulmaz, ısı kaynağına yakın bulundurulmaz, yanında sigara içilmez ve sadece gazını salmasına izin veren hava akımı olan ortamlarda saklanması gerekir. Bu türden tehlikeli bir maddenin sinemalarda gösterilmek üzere bir yerden bir yere taşınması, seyirci kalabalıklarının doldurduğu salonlarda, takıldığı projeksiyon aygıtının mekanizması boyunca, içerdiği görüntüleri beyazperdeye yansıtmak için hızla ısınan lambaların yakınında hareket etmesi elbette yüksek risk taşıyordu. Kamuya açık ilk gösterimler projeksiyon aygıtının (sinematograf, vitaskop,

SOL SAYFADA *Hakkari'de Bir Mevsim*'in setinden

vb.) seyircinin biraz önüne yerleştirildiği gösterim mekânlarında (Sponeck Birahanesi, kahveler, daha sonra Şehzadebaşı'ndaki mekânlar) gerçekleşti. Filmin sarıldığı makara elle döndürülüyor, film makaradan ayrılıp, aygıtın mekanizması içinde ilerledikten sonra görüntüler perdeye yansıyor, işi biten kısım ya başka bir makaraya sarılıyor ya da Lumière Kardeşlerin *cinematographe* aygıtında olduğu gibi –ki bu gerçekte bir kamera-projektör hatta film banyo aygıtı idi– bir sepetin içine dökülüyordu.

Yazılanlara bakılırsa ilk nitrat kazası şehrin elektriklendirilmesi için yapılan girişimler sırasında cereyan etti. Tahminen 1910'lu yıllarda Saray'ın ikinci mabeyincisi Arap İzzet Paşa'nın Yıldız yakınlarındaki konağında ilk elektrik tesisatı kurulurken, film gösterimleri için de bir sinematograf yerleştirildi. Film gösterimi sırasında Weinberg'in uyarılarına kulak asmayan bir deniz subayı bir sigara kıvılcımıyla filmlerin tutuşmasına ve konağın yanıp kül olmasına neden oldu. Benzer bir yangın bir on dört yıl kadar sonra İzmir'de gerçekleştiğinde, ölenler arasında devrin başbakanı İsmet İnönü'nün kardeşi Ahmet Bey'in eşi de yer aldığı için felaket uluslararası basında haber oldu. Oğuz Makal'ın belirttiğine göre 19 Eylül akşamı Kokaryalı Merkez Sineması'nın makine dairesinde sekiz adet film, normalde filmlerin muhafaza edildiği çinko dolaba yerleştirilmeyip, yere konmuş. Gösterimin sonuna doğru projeksiyon aygıtının kömüründen çıkan bir kıvılcım filmlere sıçramış. Makinist tutuşan filmi merdivenlerden indirerek kapıya kadar getirmiş, orada kim olduğu bilinmeyen bir kişinin attığı tekmeyle film kapıdan dışarı çıkmak yerine, bir kavis çizerek içinde on altı adet film bulunan gişe dairesine girmiş. Gişe dairesinde başlayan yangın kısa sürede yağlıboya ile boyalı yapıyı sarmış, kısmen ahşap olan bina kaçmaya fırsat bulamayan seyircilerin üzerine çökmüş. Pencerelerden sokağa veya denize atlayarak kurtulanlar olmakla birlikte yüz civarında insanın hayatını kaybettiği tahmin ediliyor.

Bu tür facialarını önlemek amacıyla hem sinema salonu yöneticileri, hem de belediyeler bir dizi önlem aldılar. Sinema salonları, makina dairesini seyircinin bulunduğu bölümden nasıl ayırdıklarını, seyircilerin korkmasına gerek kalmadığını gazetelere verdikleri ilanlarla duyurdular. 17 Eylül 1916 tarihinde Emniyet Genel Müdürlüğü'nce hazırlanan bir tüzük tasarısı İçişleri Bakanı Talat Paşa tarafından Başbakanlığa sunuldu. Tüzük, daha önce kaleme alınmış olan İmtiyaz'a kıyasla daha somut ve ayrıntılı kurallar getiriyordu. Binaların kâgir ve dayanıklı olarak inşasından, yapılan keşiflere dayanarak yazılan raporların tasdik edilmesine, koltukların numaralandırılmasına birçok konuda düzenleme öneriliyordu. Bu kez birden fazla maddede yangına karşı alınacak önlemler belirtiliyordu: "Hususi telefon" hattı ile karakollara ve itfaiyeye bağlanılacak (4. Madde); "mü-

nasib mahallerde âlât ve vesâit-i itfaiye bulundurulacak" (4. Madde). Bunun dışında 32. Madde tek tek projektör, bina ve seyirciler arasındaki ilişkiyi düzenliyordu. Birinci olarak, karbon lamba kullanılmayacak; ikinci olarak "Cihaz" (projektör) umumun çıkışının aksi yönüne konulacak; üçüncü olarak, cihazın bulunduğu kabin ince delikli madeni bir örtü ile havalandırılacak; dördüncü olarak, elektrik kaynağı ile film arasına içinde şaplı su bulunan bir fıçı konacak; beşinci olarak, derece derece açılan film yalnız bir deliği olan bir sandık içinde toplanacak; altıncı olarak, cihazın bulunduğu odada iki işçi bulundurulacak; yedinci olarak işçilerin elinin altında su ve iki kova bulundurulacak; sekizinci olarak cihazın bulunduğu odada sigara içilmeyecek.

Bu kurallara uyulmuş ve düzenlemeler de işe yaramış olmalı ki, yangınlarıyla meşhur İstanbul'da nitrat bir tehlike olarak çok öne çıkmadı. 1950'li yıllarda nitrat film kullanımı sona erdi, ancak sinema ve tiyatro yangınları devam etti.

Nezih Erdoğan

ekz. Fevziye Kıraathanesi; Grand Rue de Pera, no. 467; Pera Sirki; Sponeck Birahanesi

Normal Vatandaşlar Kaybolsun!

"'Normal Vatandaşlar Kaybolsun!'... diye bir polis anonsu. Ankara'nın göbeğinde işitilebildi. 'Normal' olmayan vatandaşlar birkaç katman polis bandosunun ve su fışkırtmaya her an hazır panzerlerin arasında kuşatılmış olanlardı her halde. Devletin arzusu, elbette onları bir an önce ortadan 'kaybetmek' (özel bir yetenek gerektirmiyor bu) ve dağıtmaktı. Ama ilk kez, 'normal' denilen vatandaşlara yönelik bir polis anonsundan, insanların kentlerin en işlek meydanları ve caddeleri üzerinde 'kaybolmak', 'toz olmak', yani bir anda yitip gitmek zorunda olduklarını öğreniyoruz. 'Bakmayın.' Bir başka polis anonsu, tıpkı 'kaybol!' komutu gibi, kulaklarda çınladı... 'Bakmayın!' 'Bakmak' ile 'görmek' arasında insan türünün özel bir yeteneğinin eseri olan farkı hedef alıyordu bu komut... Halbuki insanların, gerçekten, bakmadıkları bir şeyi farklı, sayısız gözlerle (arılar gibi) görebilme yeteneği vardır ve bunun önüne geçilemez..." Ulus Baker'in 'Ölüm Orucu – Notlar' metninden, 1996.

Gezi Direnişi'ni biricik yapan özelliklerinden biri de hiç kuşkusuz görsellikle ilişkisiydi. Direnişle birlikte görme biçimlerinin ve bakış açılarının çoğulluğuna ilişkin farkındalığın arttığı, isyanın yaratıcı potansiyellerinin görsel araçlarda ifade bulduğu alanlar icat edildi ya da duygulanımları ifade etmenin en uygun aracı olarak görsellik yepyeni hâlleriyle keşfedildi. Öyle ki, bu keşfin bir araçla bedenleşmesi elzem değildi; insan zaten arılar gibi, farklı ve sayısız gözle görebilirken (üstelik bakmadığı bir şeyi) tanıklığına hangi araç mazhar olabilirdi! Sokak yazılamalarından grafitilere, çeşitli barikat formlarından eylem, işgal etme ve dayanışma biçimlerine kadar pek çok konudaki müşterek görsel deneyimin bir "temsiliyet" ilişkisi içinde işlemiyor oluşu, bu deneyimin kurgusallaştırılmasını da imkânsız kılıyordu. En azından uzun bir süreliğine böyle olacağı öngörüldü.

Sayısız gözlerle görebilme hâlinin "her yer kamera"ya dönüştüğü anlardan biri, Taksim Meydanı'nda bir geceye tekabül eder. Eli kamera tutan herkesin "elinizle ancak bir damlasını tutabileceğiniz, kaygan, akışkan ve derin video okyanusuna attığı damlaların sonsuza dek yaşayacak olması" fikri (Andreas Treske, Video Theory-Online Video Aesthetics of the Afterlife of Video) "görüyorum"un potansiyellerini icat etmek arayışında olan bazıları için daha çekiciydi. Park işgalinin ilk günlerinde örgütlenen Videoccupy video eylem kolektifi, "hayat nasılsa öyle" şiarıyla çoğunlukla gündelik hayatın kaydını tutarken, bir yandan da park, meydan,

sokak "videogramları" üretip online erişime açtı. Harun Farocki'nin Çavuşesku Romanyası'nın yıkıldığı gece Romanya'da yapılmış görsel kayıtlardan derlediği filmi *Videograms of a Revolution*'dan (1992) aldıkları ilhamla isyanın ve işgalin görsel kayıtlarına verilecek en yerinde tabiri, 'videogram'ı yeniden keşfettiler. Direnişin görsel belleğini oluşturmak için açtıkları çağrıya itibar edildi, herkes elinde avucunda ne varsa kolektif üyeleriyle paylaştı. Oluşturdukları yüzlerce saatlik Gezi arşivine, "bakmadığımız bir şeyi farklı ve sayısız gözlerle görebilme yeteneğimizin önüne geçilemez" demek için bir polis anonsunun adını verdiler ve 'bak.ma' toplumsal mücadeleler dijital medya arşivinin serüveni böyle başladı (bak.ma). Arşivin çeperinin genişleyeceğine şüphe yok.

Kendini kamerasıyla "birkaç katman polis bandosunun ve su fışkırtmaya her an hazır panzerlerin arasında kuşatılmış olanların" durduğu yerde konuşlandıran eylemcinin, polisin ve anaakım medyanın durduğu aksı kıran bir gücü var. Bu güç, direnişin en hızlı örgütlenme pratiklerinden birinde, aralarında Çapul tv, Naber Medya, Hemzemin, Gezi Postası, İstanbul'da Ne Oluyor, Gezi Radyo gibi Türkiye'nin her bölgesine yayılma çabasında olan çapı küçük ama etkisi büyük medya inisiyatiflerinin deneyimlerinde görüldü. Direnişin görsellikle ilişkisi damarlarını siyasete içkin bir estetikle örerken, direnişçinin o damarlar arasında özgürce salınması kadar doğal işleyen bir süreç olamazdı. Görsel araçlarla ilişkilenen hemen her alandan direnişe katılanlar eşi benzeri görülmeyecek biçimlerde güçlü dayanışmalar örgütledi. Bin bir zorlukla yapılan belgesel gösterimlerinden, bir araya geldikleri sinemacılar çadırına, hararetli tartışmaların odağındaki soru neydi?

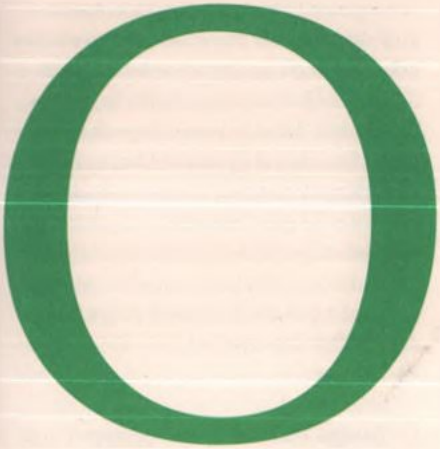
Gezi'ye dair bir sinema filmi ya da bir belgesel film yapılabilir mi? İlk cevap "evet" olsa da bu soruya verilebilecek ikinci bir cevap "şimdilik hayır" olacak. Bir film yapmak mı; onlarca yüzlerce film, video ve başka görsel yapımlara alan açacak bir okyanus yaratmak mı? Gezi Parkı'nı mı, yoksa Ahmet Atakan'ı, Mehmet Ayvalıtaş'ı ve bu direnişe bir dakikasını ya da ömrünü vermiş yüz binlerce insanın hikâyesini anlatmak mı? Bunun cevabı "hepsi" ise öncelikle "estetik üretimin" bir adım gerisine gidebilmek, binlerce gözün bakmasa da gördüğü alanları yaratabilmek gerek. Hatırlamak, hafızamızın gelecekte bize oyunlar oynayacağı zamanları öngörerek yaşanan anların çokluğunu ortaya koymak, direnişin ve direniş görüntülerinin, dayanışmanın ve dayanışma görüntülerinin birlikte yürüdüğü hatları çizebilmek gerek. Devletin resmi ve fişleyen görsellerine rağmen, yaşananların meşruiyetini tekrar ve tekrar hatırlamak ve hatırlatmak adına çokluğun görsel

dilini en azından şimdilik tahayyülün güvenilir kollarına teslim edebilmeli.
Özge Çelikaslan, Alper Şen
bkz. Gezi Parkı: Bu Daha Başlangıç. Mücadeleye Devam

Nuri Kırgeç Yeşilçam döneminde birçok filmde çalışmış sanat yönetmeni, kostüm tasarımcısı, oyuncu ve senarist. Sinema kariyerine 1967 yılında başlayan Kırgeç yönetmenliğini Mehmet Aslan'ın yaptığı *Hakanların Savaşı* filminde hem oyuncu hem de kostüm tasarımcısı olarak görev aldı. Aynı yıl yine Mehmet Aslan'ın yönettiği *Bozkırların Şahini Tarkan* filminin senaryo yazarlığını üstlendi. Bütçe ve bunun getirdiği zaman sıkıntısı kuşkusuz o dönem filmlerinin anlatımını, senaryosunu ve görselliğini büyük ölçüde etkiliyordu. Yeşilçam Sokağı'nda kararlaştırılan konular bir gecede senaryoya dönüştürülüyor, bir yandan da hızlıca kostümler dikiliyordu. Bu nedenle çekim süresinin bir hafta hatta daha da kısa sürdüğü bu hızlı Yeşilçam döneminde Kırgeç sektörün gerekliliklerine uygun olarak sinema kariyerine aynı anda birden fazla görevi üstlenerek başladı. *Tarkan Canavarlı Kule* (1969), *Gültekin Amazon Kızlara Karşı* (1969), *Karmen* (1972), *Çapkın Hafiye* (1972), *Hamamcı Şevket* (1975), *Şoför Mehmet* (1976), *Ali Baba'nın Çiftliği* (1978) gibi kırka yakın filmde senaryo yazarlığı yaptı. Sanat yönetmenliği kariyerine ise 1970 yılında Kemal Kan'ın yönettiği *Cemo* filmiyle başladı. Ancak, Kırgeç'in kariyerinde en çok öne çıkan film, sanat yönetmenliğini yaptığı Çetin İnanç imzalı kült film *Dünyayı Kurtaran Adam*'dır. Televizyonda *Uzay Yolu*'nun (*Star Trek*) en popüler olduğu zamanlarda Çetin İnanç'ın aklına bir 'uzay filmi' yapmak gelir. Ama sadece uzay değil akrobasi, dövüş, iyi adam kötü adam mücadelesi de olmalıdır bu filmde. Sanat yönetmeni Nuri Kırgeç'in kafasında bunları duyunca ilk etapta net bir imaj belirmez. Çetin İnanç da ona "gece rüyanda hiç canavar görüyor musun?" diye sorar. Kırgeç evet deyince, "çiz bana onları!" der Çetin İnanç ve böylece *Dünyayı Kurtaran Adam*'daki (1982) iskelet adamlar, dev peluş canavarlar, mumyalar, teneke adamlar ve büyücünün dudak uçuklatan kostümü ortaya çıkar. Cüneyt Arkın filmin senaryosunu bir gecede yazmıştır.

Çekimlerin nerede yapılacağı da başka bir sorundur elbette. İlk etapta Şile'de ve Türkiye'de başka bir gezegene benzeyen mekânların başında gelen Kapadokya'da karar kılınmıştır. Ancak dekorların denize uçması nedeniyle Şile'deki çekimler ertelenmiş, sonrasında Çetin İnanç *Star Wars*'u (1977) izlemiş, oradaki uzay sahnelerini görünce aklına çok parlak ve pratik bir fikir gelmiştir. O gece gizlice *Star Wars*'un kopyasını şirketten yanına alır, içinden uzay sahnelerinin olduğu bölümleri keser, sabah kopyayı kesilmiş hâliyle yerine bırakır. Bu şekilde toplamda on dokuz farklı filmden 'alıntı' kullanılır. 1980 Darbesi sonrasında film endüstrisi yeni yeni kendini toparlarken, Nuri Kırgeç'in kâbuslarından esinlenerek tasarlanan kostümler ve sanat yönetimi (bununla birlikte elbette Cüneyt Arkın'ın senaryosu ve Çetin İnanç'ın yönetmenliği) *Dünyayı Kurtaran Adam*'ı tüm zamanların en unutulmaz filmlerinden biri hâline getirmiştir. ***Özgür Çiçek***
bkz. Godzilla Selahattin; Masist Gül; Mono Color

Dünyayı Kurtaran Adam



O Biçim Sinemalar Türk sinema tarihinde 'Yitik ya da Karanlık Yıllar' olarak adlandırılan 1974 ile 1978 yılları arasında ortaya çıkan sinema salonlarına verilen ad. Kentin merkezî sinemalarından ücra köşelerine dek yaygınlık kazanan bu sinemalarda "normal" filmler, aralarına yerleştirilmiş porno parçalarla seyirciye sunulurdu. Bu sinemaların seansları, on dakika araları olmaz, gösterimler aralıksız gün boyu devam ettirilirdi. Gıcırdayan koltuklar, perdedeki görüntülere koşut olarak dışavurulan inlemeler ve de yapış yapış bir zeminle, ortalığa egemen olan tuhaf bir koku, bu sinemaların tipik özellikleri arasındaydı. Sinemaya bir başka gereksinimlerini karşılamak için gelen, çoğunlukla lümpen kesim ile buluğ çağındaki gençlere yönelik bu gösterimler, zaman zaman polis baskınları sonucu zorunlu on dakika aralar yapmış olsalar da, varlıklarını uzun bir süre sürdürmenin üstesinden gelerek sinema literatürümüzde yerini almışlardır. ***Burçak Evren***

BKZ. Porno Sinemalar; Rüya Sineması

Onar Films Kült filmler basmasıyla bilinen, özellikle de Fantastik Türk Sineması konsepti içinde değerlendirilebilecek yerli filmleri bulan, toparlayan ve ekstralarla destekleyerek DVD formatında basan Yunanistan menşeili Onar Films belki de dünyanın en keyifli DVD şirketlerinden biriydi. *Kilink İstanbul'da* (1967), *Süpermen Dönüyor* (1979), *Korkusuz Kaptan Swing* (1971) ve daha birçok kült film Onar Films etiketiyle DVD'ye basılmıştır. Ama doğrusunu söylemek gerekirse şirketin hiç de eğlenceli olmayan bir hikâyesi var. Kurucusu Vassilis Barounis şirketin tanınmaya başladığı dönemde, kırk sekiz yaşında beyin kanserinden hayata veda etti. Barounis bizim korku, bilimkurgu ve western gibi türlerdeki kült denemelerimize meraklıydı ve rahmetli Metin Demirhan gibi uzmanlarla iletişime geçmiş, bu filmlerin ekstraları için destek almıştı. Kendi hâlinde bir DVD şirketiydi ama sınırlı sayıda basılan, tamamı numalarandırılmış filmleri kısa sürede tüm dünyadaki fantastik sinema meraklılarının kütüphanelerinde yerini almaya başlamıştı. Barounis'in ölümünün ardından, hastane masraflarının ailesi tarafından karşılanması için şirketin elde kalan DVD'leri Türkiye'ye götürüldü ve dostları tarafından satışa çıkarıldı. ***Serdar Kökçeoğlu***

BKZ. Metin Demirhan; Soy ve Öldür

Optik Düşler Ahmet Uluçay'ın bir kısa filminin adı olmanın ötesinde bütün Uluçay sinemasını tarif etmek için kullanılabilecek kavram. Bu çağda film yapıp da gerçek hayattan görüntüleri 'ele geçirmenin' ve sonra bu görüntüleri bir ışık-gölge oyunuyla 'oynatma'nın 'büyü'sünü, sinemanın ilk keşfedildiği dönemlerde insanlığın yaşadığı keşifçi tutkuyu Uluçay gibi hisseden (ve yansıtan) çok az yönet-

SOL SAYFADA
Kilink İstanbul'da

men vardır. Çocukluğu boyunca Kütahya'nın bir köyünde, aynı *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) filminde olduğu gibi 'resimleri kıpırdatmak' için uğraşıp durmuş, büyük bir yaratıcılıkla sinemanın gösterim mekanizmasını yeniden yaratmanın yollarını aramıştı Uluçay. Sinemayı sıfırdan keşfettiği için, resimleri hareket ettirme teknolojisinin peşindeki 19. yüzyıl ruhunu bireysel olarak deneyimlediği için bu kadar özgün Uluçay.

'Sinemanın büyüsü' deyişindeki metafor bir düzanlama dönüşür Uluçay'ın filmlerinde. İnler cinler, ruhlar periler, rüyalar kâbuslar gölge oyunlarına karışır; sinemanın nasıl olup da "resimleri kıpırdattığı" sorusunun büyüsü çocuk aklının alamadığı diğer her şey kadar tekinsiz, tekinsiz olduğu için de cezbedicidir. Onun sineması zaten deneyimsizliğin, şaşkınlığın yaratıcılığa dönüştüğü bir 'çocukluk' sinemasıdır. Çünkü çocuk, her şeye gücünün yeteceğini sanan, dolayısıyla bir yanıyla bu dünyanın dışında hayaller kurabilen bir varlıktır. Büyüdükçe yerleşen 'gerçeklik algısını' sarsmak ister onun filmleri. Gündelik algımızın dışında bir dünya varsa, sinemanın bununla ilişkisi nedir? Uluçay için bu ilişkiyi çözmenin yolu optik düşlere dalmaktı. Onun algısını değiştiren şey bir yanıyla da çok gündelikti. Uzun yıllar mücadele etmek zorunda kaldığı 'gerçek' epilepsi krizleri sırasında daldığı hayallerin de sinemasal karşılığı oldu optik düşler. Kendi gerçekliğinden yola çıkarak, sinemasal biçim üzerine kafa yorarak, izleyenle bir tür 'epileptik' deneyim ortaklığı yaşamak istedi. Kütahya'nın Tepecik Köyü'nde, onu meczup yerine koyanlarla, ona inanarak hayallerine ortaklık edenler arasında bölünmüş bir hayat yaşadı: "söyleyemediklerinin yol açmış olabileceğini" söylediği bir beyin tümörü yüzünden erkenden hayatını kaybetti. Birkaç arkadaşıyla birlikte kurduğu, Güliz Sağlam'ın belgeseline de adını veren Tepecik Hayal Okulu'nun daimi öğrencisi Uluçay, şair Cahit Koytak'ın onun ardından yazdığı şiirde dediği gibi: "Steplerde rüzgârlardan ve trenlerden/Zihinlerde kavramlardan, kuramlardan hızlı koşmasını/Ve sahnelerden ömür gibi geçip gitmesini öğrenmişti."

Ayça Çiftçi, Zeynep Dadak

bkz. Bağımsız

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak

Osmanlı Sineması Parçalanarak yok olmasının ardından, topraklarında birçok yeni ulus devletin şekillendiği Osmanlı İmparatorluğu'nun kayıp sinema mirasına verilebilecek isim. Sinemanın 1895'teki doğuşundan kısa bir süre sonra imparatorluk topraklarına da ulaştığını biliyoruz. Osmanlı döneminde, imparatorluk topraklarında neredeyse yirmi beş sene kadar uzun bir süre boyunca sinemanın var olduğunu, filmlerin seyredilmiş ve çekilmiş olduğunu da biliyoruz. Ancak bugün 'Osmanlı Sinema Tarihi' diye bir kavram yok. Bu dönem, Türkiye'nin resmi sinema tarihinin içine seçilerek yerleştirilmiş bir iki isim ve film adı ile geçiştirilmekte.

Örneğin, 1896 İstanbul doğumlu Sedat Simavi'nin çektiği *Pençe* ve *Casus* filmleri, 1917'de gösterime çıktığında 'Türk filmi' diye mi geçiyordu? Zaten 'Osmanlı sineması' kavramını sadece Türkiye çerçevesinde düşünmek de hatalı olur. Osmanlı İmparatorluğu varlığını sürdürdüğü dönem boyunca, padişahın tebaası olan ve onun hüküm sürdüğü topraklarda çekim yapan kişilerin filmlerini Osmanlı filmi

kabul edebiliriz. Böyle bir tarif çerçevesinde, örneğin Balkanlardaki Manaki Kardeşler ve belki de hâlâ keşfetmediğimiz Ege adalarında, Irak'ta, Suriye'de veya Libya'da film çekmiş olan herkes Osmanlı sinema tarihinin bir parçasıdır.

Zaten sessiz sinema gibi sınır tanımayan, iletişim ve teknoloji alanlarında çığır açılan bir dönemde yapılan filmleri ulusal sinema tarihi kavramlarına bağlı kalarak açıklamak ne derece doğrudur? Örneğin Pathé ve Lumière gibi şirketlerin dünyanın dört bir yanına gönderdikleri kameramanlar, bazen gönderildikleri ülkeye kısa bir süreliğine yerleşmiş, orada sinemanın kök salmasında öncülük etmiş ve zaman içinde bulundukları ülkenin ilk sinemacıları olarak tarihe geçmişlerdir. Hatta çektikleri filmler de bu ülkelerin ilk yapımları olarak kabul edilmiştir. Bu durumlarda filmin –güncel kavramlarla konuşacak olursak– 'yönetmeninin' Fransız olması bu filmleri Fransız filmi mi yapar? Biraz daha açalım: Bu dönemde çekilen tüm filmlerin 'yönetmene' mal edilmesi de tamamen günümüzün kategorilerini geçmişe yapıştırmamızdan doğan bir anlayış değil midir? Nitekim bu 'yönetmenlerin' aslında birçoğu kameraman olarak gitmiş, ancak gittikleri yerlerde yapımcıdan yönetmene her türlü rolü üstlenerek, oradaki yerel tiyatrocular-dan, teknik elemanlardan da destek alarak ve onları eğiterek bu filmleri çekmişlerdir. Hollanda ve Belçika'da Alfred Machin, Rusya'da Maurice André Maître, Azerbaycan'da A.H. Mishon, İngiltere'de Eugene Augustin Lauste, ABD'de Alice Guy Blaché ve İsveç'te Alexandre Promio gibi isimlerin çektikleri filmler hangi ülkenin kültürel mirasına dahil edilmelidir? Muhsin Ertuğrul'un 1920 senesinde Almanya'da çektiği filmler Alman filmi değil midir? Bu açıdan bakıldığında, Osmanlı topraklarında kim tarafından ve ne niyetle olursa olsun çekilmiş filmlerin bugün Osmanlı sinema tarihini oluşturduğunu söylemek çok mu yanlış olur?

Kaldı ki, Stephen Bottomore gibi yazarların da belirttiği üzere 1912 ve 1913 yıllarındaki Balkan Savaşları esnasında Osmanlı'dan gelenler dahil olmak üzere birçok yabancı kameraman cepheyi filme almıştır. Çok daha önceleri Lumière operatörlerinden Promio 1897'de Filistin, Kudüs ve Yafa'dan geçerek İstanbul'a kadar gelmiş, bu güzergâh üzerinde birçok yeri filme almıştır. İngiliz Charles Urban ve İtalyan Giovanni Vitrotti'nin yanı sıra Osmanlı idarecilerle içli dışlı olan Alman ve Avusturyalı sinemacılar gerek belgesel türünde, gerekse de yurtdışına satmak için egzotik kurmaca filmler çekmiştir. Elbette bu filmlerin yerli oyunculardan veya teknik elemanlardan ne derece faydalandığı, hatta Osmanlı topraklarında gösterilip gösterilmedikleri tartışma konusu olabilir. Ancak Alman ordusu tarafından çekilen, Kayzer Wilhelm'in 1917 İstanbul ve Çanakkale ziyaretini görüntüleyen *Der Kaiser bei Unseren Türkischen Verbündeten* belgeselinin Osmanlıca, Almanca ve Fransızca arayazılı kopyası, bu ve benzeri filmlerin Osmanlı topraklarında da gösterildiğinin kanıtı niteliğindedir.

Günümüze kadar kaybolmadan gelmeyi başaran, halen seyredebildiğimiz bu gibi Osmanlı görüntüleri hem Osmanlı (ve Türkiye) tarihi, hem de sinema tarihi hakkındaki bazı kemikleşmiş yaklaşımlarımızı sorgulamaya başlamak için mükemmel bir çıkış noktası.

Elif Rongen-Kaynakçı

ekz. Enis Akdeniz Doğunun Çiçeği: Charles Urban: Manaki Biraderler

ÜSTTE
Balkan Savaşları haber filmlerinden

Ö

Öksürmek Sinemada yer göstericilerin bahşiş istemek için kullandıkları bir sözcük. Özellikle film başladıktan sonra loş salonlara giren seyirciler salonun karanlığını fırsat bilip bahşiş vermek istemediklerinde, yer göstericiler önce karanlıkta yüzlerine fener tutar, sonrasında bahşiş verilmesi için "Öksürsene!" deyip, bahşişi alana kadar feneri müşterinin yüzünde tutardı. Yer göstericilerin bu bildik argo bahşiş isteme sözcüğüne alışık olmayanların bir kısmı, bahşiş verme yerine birkaç kez öksürünce, yer göstericiyle müşteri arasında, istenmeyen sevimsiz olayların meydana gelmesi kaçınılmaz olurdu. Öksürterek bahşiş alan yer göstericilerin en inatçı ve en kararlılarına, başta Yeni Ar (sonrasında Sinepop), Elhamra, Alkazar ve Rüya sinemalarında rastlanırdı. Yer göstericilerin çoğu sinemalardan maaş almaz, tüm gelirlerini bu bahşişler sayesinde elde ederlerdi. ***Burçak Evren***

Öpüşme Yasağı ve Diğer Kanunlar 1960'larda Fatma Girik, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit ve Filiz Akın gibi kadın oyuncuların starlaşmasıyla birlikte, toplumsal ahlak anlayışı bu oyuncuların hem oynadıkları karakterleri hem de star personalarını şekillendirmeye başlar. Starlar, namuslu ve iffetli 'iyi kadın'ları canlandırmaktadır; onlara her tür cinsellik yasaktır ve böylece öpüşme ve sevişme starların repertuarından çıkar. Bu konuda belki de en kararlı oyuncu Türkan Şoray'dır. Sultan, yirmi bir yıl birlikte olacağı ve onu "bir baba gibi kollayan" Rüçhan Adlı ile beraber, daha sonra 'Şoray Kanunları' olarak bir fenomene dönüşecek olan sözleşme koşulları listesini hazırlar. Son hâlini 1967'de alan efsanevi Şoray Kanunları'nın dördüncü maddesi "Filmde öpüşme ve açık sahneler olmayacaktır" şeklindedir. En çok bahsi geçen, hatta Şoray Kanunları deyince genellikle tek akla gelen madde budur. Halen, özellikle genç kadın oyunculara en sık yöneltilen sorulardan biri "Şoray kanunlarınız var mı?" şeklindedir ve kastedilen elbette oyuncunun sevişme sahnelerinde oynamayı kabul edip etmeyeceğidir. Oysa, Adlı'nın Türkan Şoray'ın imajı kadar bir oyuncu olarak çıkarlarını da korumak amacıyla koyduğu şartlar, çok sayıda başka koşul da içermektedir. Örneğin, şu anda hâlâ mücadelesi verilen çalışma saatlerini, Şoray'ın alacağı ücret ya da adının jenerikte ve afişlerde nereye yazılacağını belirleyen şartlar vardır. Şoray'ın Yeşilçam'daki varlığını ve saygınlığını bu kadar uzun süre korumayı bu kanunlar sayesinde başardığı da söylenebilir. Sultan, bu kanunları esnetme konusunda ilk ayrıcalığı 1982 yılında Atıf Yılmaz'a tanır. Sinemamızdaki kadın temsilleri açısından bir dönüm noktası kabul edilen *Mine*'de Şoray, ileride evleneceği Cihan Ünal ile bir sevişme sahnesi çekerek kanunlarını yıkar. ***Gözde Onaran***

SOL SAYFADA
Türkan Şoray

Hayat

40 • 29 EYLÜL 1977 • 5 LİRA

•• Türkiye'nin [illegible] dünyanınkinin ancak binde beşi •• Korkut Özal diyor ki... •••• Besin maddelerine de makyaj yapılıyor •• Evde köpek beslemek isteyenler için

P

Parmak Ucu Yürüyüşü Banu Alkan'ın *Kadınca* (1984), *Bu İkiliye Dikkat* (1985), *Mavi Yolculuk* (1986), *Afrodit* (1987), *Güneşten de Sıcak* (1987) gibi pek çok filmde, havuz başında ya da deniz kenarında çekilen tüm sahnelerde, hem daha uzun ve ince görünmek hem de, kim bilir, yaz güneşinin kızdırdığı taşlara daha az temas etmek için geliştirdiği bir yürüme biçimi. Acı verici olduğu kesin. Akşam olup set toplandığında ayak parmak kemiklerini ve baldırları sızım sızım sızlatacağı, yarım şişe votkayla ancak hafifleyeceği de... Sinemamızın bu en nev-i şahsına münhasır yürüyüşüne yeteri kadar övgü düzülmemesi ise şaşırtıcı değil. Belli ki onca şey arasında hafif bulunmuş, leopar desenli mayosuyla, değil yürümek, parmak ucunda seken bir artist ancak alaya alınası olmasıyla dikkat çekmiş, üç-beş 'komik video' sitesi dışında kimse ilgilenmemiş. Halbuki Banu Hanım bir gün çıkıp ben sinemaya ayaklarımı verdim derse, hakkıdır. Banu Alkan, Türkiye sinemasına ayaklarını, ayak parmaklarını, ayak parmak köklerini vermiş, literatüre de parmak ucu yürüyüşünü kazandırmıştır. ***Elif Türkölmez***
ex. Kelebek Toka

Pathé Sineması İstanbul'un ilk yerleşik ve sürekli sinema salonu. Burçak Evren'in aktardığına göre 3 Ocak 1908 tarihli Le Moniteur Oriental gazetesi, Pathé Sineması'nın açılacağını şöyle duyurmuştu: "Pathé Kardeşler Sineması, İstanbul'da Tepebaşındaki Şehir Tiyatrosu'nda kuruluyor. Işık sistemi ve elektrikli vantilatörler seyirci için gerçek bir sürpriz olacak." Fransa menşeli Pathé Frères, İstanbul'a 1908 yılında salon açtığında, kendi teknik malzemelerinin yanı sıra kendi filmlerini üreten, renklendiren ve dağıtan büyük bir şirketti. Piyasanın büyük kısmına hâkim olan Pathé, dünyada birçok şehre haftalık gösterim programları gönderiyordu. Bu programlarda bilimsel içerikli filmlerden aktüalite olarak bilinen haber filmlerine, çeşitli kentlerden görüntüler içeren seyahat filmlerinden günümüz uzun metrajının önünü açan konulu filmlere uzanan bir seçki yer alırdı. İstanbul'daki temsilcisi Sigmund Weinberg aracılığıyla açtığı sinemada Pathé, bu tip haftalık gösterim programları yapıyor, ticari bir strateji olarak da bir hafta gösterilen filmlerin asla tekrar etmemesine özen gösteriyordu. Gösterim programının her çarşamba yenilendiği biliniyor. Le Moniteur Oriental gazetesi 30 Ocak 1908 tarihinde "Rakipsiz Pathé Kardeşler Sineması'nın uzun süredir sabırsızlıkla beklenen temsillerinden ilki, bu akşam gösteriliyor" diye duyurmuştu sinemanın açılışını.

SOL SAYFADA
Banu Alkan, Hayat dergisinin kapağında

Pathé Sineması, 1916 yılında Sigmund Weinberg'in mülkiyetinden çıkarak Belediye Sineması adını alır. İki yıl sonra Anfi, daha sonra ise Asri adıyla hizmet vermeye devam eden sinema salonu, en son Ses Sineması olarak sinemaseverleri ağırladı. Bir zamanlar Pathé Sineması'nın bulunduğu mevkide bugün TRT binası ve eski fuar alanı yer alıyor. ***Aslı Özgen Tuncer***

bkz. Grand Rue de Pera, no. 467; Sponeck Birahanesi

Pera Palas Gezi Parkı'nın bir kısmını da kapsayan Taksim Bahçesi'nde yapılan baloyu yine 1897 senesinde Pera Palas Oteli'nde fonografla beraber yapılan bir gösterim takip eder. Sessiz filmlere bu sefer canlı bir orkestra değil, bir makinenin çıkardığı sesler eşlik ediyordur. Loïe Fuller'ın pek çok erken filme konu olan meşhur Serpentine Dance gösterisinin renklendirilmiş bir versiyonunun da programda yer aldığını göz önünde bulundurursak Pera Palas'taki gösterimin özel olduğunun altını çizebiliriz. Ancak, bu özel gösterimler ve salonun "şık"lığı diğer gösterimlerin kat kat fazla fiyatına mal oluyordu. ***Canan Balan***

bkz. Gezi Parkı

Loïe Fuller

Pera Sirki Hem sinematografın hem de fonografın yer aldığı sirk şovları tabii yalnızca sinemaya adanmış değildi; terbiye edilmiş güvercin ve papağanlar, eksantrik müzisyenler ve hokkabazlar da kendilerine yer buldular. Sirkteki film gösterimlerin en büyük faydası ise Pera Palas'takilerin fiyatının düşmesi ve "her cüzdana uygun" hâle gelmesi oldu. 1876-1909 arasında hüküm süren II. Abdülhamid'in paranoyaları nedeniyle elektrikli yapılamayan film gösterimleri belki de sinematograf fikrine iyice alışan padişahın rahatlamasından sonra, artık elektrikle yapılmaya başlandı. Bu yeni teknoloji görüntü kalitesini arttırırken seyirci için de sinemayı daha cezbedici hâle getirdi. Aynı günlerde teknolojiye ve dolayısıyla sinemaya olan düşmanlığı yerli-yabancı sinema tarihçilerince âdeta haksız yere vurgulanan padişah Abdülhamid'in doğum günü kutlamaları çerçevesinde de Pera Sirki'nde sinematograf gösterimi yapıldı. ***Canan Balan***

bkz. Nitrat Yangınları; Pera Palas

Pina Menikelli Caz Çağı olarak da geçen 1920'lerin meşhur İtalyan divası "yeni kadın" Pina Menichelli'nin İstanbul'daki şöhretinin boyutları Fahri Celal'in (Göktulga) 1921 tarihli 'Pina Menikelli' öyküsünden anlaşılabiliyor. Özellikle Giovanni Pastrone'nin İstanbul'da *Şahane Kaplan* adıyla gösterilen 1916 yapımı *Tigre Reale* filmine atıflar yapan hikâyede, Menichelli'ye benzerliğiyle ünlü bir kadın ile *Şahane Kaplan*'ın erkek oyuncusu Alberto Nepoti'yi andırdığı düşünülen anlatıcının arasındaki aşkın başlangıcı anlatılmaktadır. Hikâye ilerledikçe karakterler arasındaki benzerliklerin fiziksel olmanın ötesine geçtiğini

anlarız. Filmde eski trajik aşkı dolayısıyla yeni bir ilişki yaşamaktan korkan ve sürekli gelgitler yaşayan kadının öyküde hemen aynı tür bir melankoliyle anlatıcıya son ana kadar kendini teslim edemediğini okuruz. Benzerliğin öyküdeki kadına atfedilen bir etkileniş olmaktan ziyade anlatıcı yazarın kendi etkilenişi olduğunu çıkarmak yanlış olmayacaktır. Kadın karakterin melankolisinin samimi olduğuna inanır görünür çünkü anlatıcı. Bu nedenle de Göktulga'nın bir anlatıya kolayca kapılıp kimliğini anlatıdaki karaktere benzer şekilde kurgulayan bir kadın tasviri yaptığını söylemek zorlama olacaktır. Bunun yerine Göktulga'nın okuyucularının Pina Menichelli filmlerine olan muhtemel aşinalığına oyunbaz bir üslupla hitap edip, bu kadın hikâyelerini başka bir atmosferde ve medyumda yeniden kurguladığını söyleyebiliriz.
Canan Balan

Pisi Pisi Zeki Ökten filmleri içinde bir inci tanesi gibi parlayan, sevenlerinin çok sevdiği, kimilerinin hiç bilmediği, hem çok tanıdık hem de ait olduğu dönem içinde bambaşka bir yerde duran güzel bir aşk filmi. İsmini fotoğrafçılık yapan Sinan'ın (Kadir İnanır) bir sabah eve dönerken yolda bulduğu ve dayanamayıp eve getirdiği yavru sarmanlardan alır. Zamanla Sinan'ın küçük çatı katının ayrılmaz parçası olan bu kediler hem karakterlere eşlik eder hem de filmin isminden başlayarak her tarafına sinen sevecen, içten ve biraz da hüzünlü tonu yansıtır. Çok iyi bildiğimiz klasik bir melodram hikâyesi olarak başlar *Pisi Pisi*. Fotoğrafını gördüğü bir kızın peşine düşen ve ona fotomodellik teklif eden yoksul genç, bu yüzün sahibi olan Ayşin'in (Müjde Ar) yaşadığı köşkün kapısından geri çevrilir. Bir miktar ısrar ve epeyce reddedilmenin ardından bu kibirli zengin kızın peşini bırakır Sinan. Zamanla yollar tekrar kesişir, bu kez Ayşin onu bulur ve ikisi birbirlerine âşık olur. Fakat kader Ayşin'in amansız hastalığı nedeniyle başka bir yere taşıyacaktır âşıkları... Karakterlerini geniş bir gündelik hayat resminin içine yerleştiren, klasik melodramlardan farklı olarak iyi-kötü çatışmasından ya da hikâyede yer alsa bile imkânsızlıktan, kadersizlikten ve acıdan ziyade sevebilmeyi, aşkı ve aşkın içinde zaten mevcut olan hüznü merkeze alan bir film izleriz. Bülent Ortaçgil'in 'Benimle Oynar Mısın' albümündeki şarkılar 'sevmesini bilen küçük insanlar'a, onların hikâyesine, aşka ve hüzne baştan sona yakışır. *Pisi Pisi*, soğuk ve yağmurlu bir

kış günü arabanın içinde ince belli bardaktan sıcacık çay içen, içine de azıcık kanyak katıp tanışmalarının şerefine kadeh kaldıran, yoldan buldukları iki kişiyi çevirip nikâhlarında şahit yapan, birisi banyoya girdiğinde ötekinin ayrı kalmamak için kapı açık kalsın istediği, evliliklerinin 62. günü için sarı kasımpatılar alan ve her seferinde birbirlerini ilk defa görüyormuş gibi öpüşen, hatta öperek susturan iki âşığın filmi. İzlerken sonu hazin bile olsa her zaman sevmenin yanınıza kâr kaldığını hissettiğiniz, daha da çok sevmeyi isteyeceğiniz bir film. *Övgü Gökçe*

Porno Sinemalar 1970'lerdeki "seks filmleri furyası" içinde takriben 1977'den itibaren bazı sinemalarda erotik filmlerin, içlerine *hardcore* sekanslar montajlanmış olarak gösterilmesi uygulamasına başlanmış, bir süre sonra ise kimi sinemalar doğrudan pornografik filmlerden ibaret programlar sunar hâle gelmişlerdi. 1980'ler ve 90'lar boyunca ayakta kalmayı başaran bu sinemalar örneğin 1995 yılında İstanbul'daki toplam 75 sinemanın 27'sini, yani üçte birini teşkil ediyordu. Söz konusu sinemaların önemli bölümü (belki de çoğu) süreç içinde erkek eşcinsellerin rağbet gösterdiği ve giderek (belki de bazılarında baştan beri) eşcinselliğin bilfiil yaşandığı mekânlar olma özelliğini kazanmışlardı. Bu bağlamda eşcinsel altkültür içinde en şöhretli olanı 830 koltuklu Aksaray Güneş Sineması'ydı; örneğin *Kaos GL* dergisindeki bir yazıda söz konusu sinema -herhalde belirli bir abartı katılarak- âdeta devasa bir toplu eşcinsel orji mekânı olarak anılır. Muhtemelen bu ve benzeri sinemaların şöhretinin internetteki eşcinsel turizm rehberlerine yansımasının sonucu olarak gelişen polis operasyonlarının da ilk hedefi Güneş olacak, 7 Ekim 2008 tarihinde gerçekleşen baskından sonra bu sinema kapanacak, İstiklal Caddesi üzerindeki Rüya Sineması da aynı yılın sonuna doğru benzer bir kaderi paylaşacaktı. İlerleyen yıllarda soyları tükenme noktasına gelen porno sinemaların son örnekleri olan Beyoğlu'ndaki cep sineması Hisar (eski Dilbazlar), Pangaltı'da porno film gösterilen bir "kafe" ve Kartal 73 sinemaları ise Mayıs 2013'te polis baskınlarına uğrayacaklardı. Baskından sonra gelen geçici kapatma cezasının süresinin dolmasının ardından Hisar bir müddet daha faaliyetini, eşcinsel ilişkileri caydırmak amacıyla salon içine ışıklar koyarak sürdürmüş olmasına karşın günümüzde kepenklerini temelli indirmiş görünüyor. 73 sinemasının ise ceza süresinin dolmasının ardından tekrar faaliyete geçmesine karşın Kartal'daki homofobik bir inisiyatifin düzenlediği imza kampanyasının ardından faaliyetini sona erdirmek durumunda kaldığı anlaşılıyor.
Kaya Özkaracalar
bkz. O Biçim Sinemalar; Rüya Sineması

Üstte 73 Sinemasının kapatıldığını duyuran pankart

Potemkin Zırhlısı *Potemkin Zırhlısı* (*Bronenosets Potemkin*, 1925) filminin Türkiye'de uzun bir aradan sonra gösterimi, Sinematek Derneği tarafından Kervan Sineması'nda yapılır (daha 30'lu yıllarda Türkiye'de bir ilk gösteriminin yapıldığı Giovanni Scognamillo tarafından yazılmıştır). Gösterimin, o zamanki genel yayın yönetmeni Abdi İpekçi'nin de

teşvikiyle Milliyet gazetesinde de reklamı yapılmıştır. Gösterim tarihi Ekim 1967'dir. Filmin gösterimine yoğun ilgi gösterilmiştir. Sinemanın önünde uzun kuyruklar oluşur. Şişli sosyetesi olarak da adlandırılan bir kesimin yanı sıra dönemin önde gelen sosyalist politikacılarından Behice Boran, Hikmet Kıvılcımlı ve Sadun Aren de bu ilk gösterime katılırlar. Son dakikaya kadar filmin gösterilip gösterilemeyeceği belirsiz kalmıştır. Filmin Bulgaristan büyükelçiliği üzerinden Türkiye'ye ulaşma hikâyesine Onat Kutlar'ın 'Sinema Bir Şenliktir' kitabından ulaşmak mümkündür. Bulgaristan Konsolosu'nun Sofya'ya kendi arabasıyla gittiği, eşini bile görmeye vakit bulamadan İstanbul'a dönüp filmi gösterim saatine ucu ucuna yetiştirdiği 24 saatlik bir macera... Gösterim esnasında salon kısmen boşalsa da kırk yıllık bu sessiz film, dönemin sol politik kültürünün önemli sembollerinden biri olur. Sinematek Derneği'nde ilerleyen yıllarda da birçok kez gösterimi yapılır. Mikhail Romm'un *Sıradan Faşizm* (*Obyknovennyy Fashizm*, 1965) filmiyle beraber *Potemkin Zırhlısı*, başka filmlerin gösterimi çeşitli nedenlerle gerçekleştirilemediğinde derneğin yedek olarak gösterdiği filmlerden biri olur. ***Hakkı Başgüney***

bkz. Kiril Alfabesi; Sinematek'in Gençleri

sinematek derneği gösterileri
ekim 1967 programı
SERGEY MİHAİLOVİTCH EİSENSTEİN
BRONENOSETZ POTEMKİN
POTEMKİN ZIRHLISI

P

R

Rekin Teksoy Sinema yazarı, tarihçisi, avukat, çevirmen ve şövalye. Ona şövalye unvanını kazandıran, 1999 tarihinde tamamladığı 'İlahi Komedya' çevirisi oldu. TRT 2'de 601 hafta boyunca hazırlayıp sunduğu Sinema ve Edebiyat programı Teksoy'un seçtiği edebiyat uyarlamalarını ekrana taşıdı, bir kuşağa sinema ve edebiyat sevgisi aşıladı. Arkın Kitabevi bünyesinde yayıncılık yaptığı yıllarda pek çok kaynak kitabın yanı sıra fasiküller hâlinde satılan Sinema Ansiklopedisi'nin de yayın yönetmenliğini yaptı. Ancak kuşku yok ki sinemamıza yaptığı en önemli katkı, iki cilt, 1300 küsur sayfadan oluşan büyük yapıtı 'Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi'ydi. Bu kitapla, hukuk eğitimi için gittiği Roma'da doruğa ulaşan sinema sevgisiyle onlarca yıl içinde oluşan birikimi, kronolojik ve öznel bir sinema tarihi kitabıyla kendisinden sonraki kuşaklara aktarmayı hedefliyor, pek çok söyleşide altını çizdiği gibi, tarafgir ve eleştirel olmaktan çekinmiyordu. Kitabın ilk ilham kaynağının, bol bol boş vakte sahip olduğu askerlik günlerinde çevirdiği –ve hiç yayımlanmayan– Georges Sadoul imzalı 'Sinema Tarihi' olduğunu söylemişliği vardır.

İlahi Komedya'nın yanı sıra Boccaccio'nun 'Decameron'u başta olmak üzere Dino Buzzati, Italo Svevo, Cesare Pavese, Milan Kundera, Pier Paolo Pasolini gibi yazarlardan yaptığı çevirilerle de yaşayacak olan Rekin Teksoy, ömrünün son yıllarında, bir sohbette, çok mutlu bir yaşamı olduğunu anlatmış, pişmanlık duyduğu bir şey olup olmadığı sorusuna, "varsa da hatırlamıyorum" diye cevap vermiş, hemen ardından da, bir ukde şüphesi uyandıracak şekilde, Cengiz Tuncer'le birlikte yazıp yönetmeye başladıkları, fakat başrol oyuncusu İlham Gencer'in karısının geçirdiği kıskançlık krizi nedeniyle yarım kaldığını söylediği 'Tabancamın Sapını Gülle Donatacağım' adlı absürt polisiye filmin hikâyesini anlatmaya başlamıştır. ***Evrim Kaya***

Robert Widmark Asıl ismi Alberto Dell'Aqua olan Robert Widmark, Yeşilçam'da majör bir yapımcının anaakım filmlerinde en fazla rol almış Batılı aktördür. 14 Mayıs 1944 Roma doğumlu Dell'Aqua, jimnastik eğitimi ve sirk deneyimi sayesinde Roma'daki Cinecittà stüdyolarında çekilen büyük Hollywood prodüksiyonlarında dublörlük yaparak sinema kariyerine başlamış. Dublör olarak yer aldığı ilk film, Elizabeth Taylor'ın başrolünü oynadığı *Cleopatra* (1963). Alberto Dell'Aqua'nın isminin jenerikte oyuncu olarak yer aldığı ilk film ise *Barbarlar Geliyor* (*I Giganti di Roma*, 1964). Dell'Aqua kıvraklığı, çabukluğu ve spagetti westernlere uygun tipi nedeniyle o dönem bu türün aranan karakter

SOL SAYFADA Rekin Teksoy

oyuncusuna dönüşmüş. Önceleri Cole Kitosch takma ismini kullanan İtalyan oyuncu daha sonra Amerikalı aktör Richard Widmark'tan esinlenerek Robert Widmark ismini kullanmaya başlamış.

Sempatik aktör, Enzo Castellari'nin yönettiği spagetti western *Altı Yenilmez Adam* (*Ammazzali Tutti e Torna Solo*, 1968) filmindeki The Kid karakteriyle ilk kez Türkiye'de seyirci karşısına çıkmıştı. 1970'lerdeyse, yapımcılığını İtalya ile sıkı ilişkileri olan Türker İnanoğlu'nun üstlendiği; ilkini ve sonuncusunu Natuk Baytan'ın, diğerini ise Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Üçkâğıtçılar* (1975), *Baş Belası* (1976) ve *Babanın Evlatları* (1977) isimli komedi-aksiyon filmlerinde başrolleri sırasıyla Cüneyt Arkın, Sadri Alışık ve Tarık Akan gibi Yeşilçam'ın önde gelen yıldızlarıyla paylaşacaktı.

Daha sonra sinema kariyerine Arjantin'de devam eden Dell'Aqua, bir süre Hollywood'da şansını denese de 1980'lerde kamera önünden uzak kalacak, Roma'da açtığı dublör okulu ile 2000'lerin ortasına kadar dublör yetiştirecekti. Ancak İtalyan sinemasında aksiyon janrına rağbetin sona ermesi ile azalan ihtiyaç üzerine bir süre sonra dublör okulunu da kapatan Dell'Aqua günümüzde Roma ve Bologna şehirlerinde bıçak atma ve akrobasi dersleri vermeye devam etmektedir. ***Utku Uluer***

bkz. Gordon Mitchell

ÜSTTE *Gölge Oyunu* ALTTA *Baş Belası*'nda Robert Widmark

Rüya Pavyon Yavuz Turgul'un *Gölge Oyunu*'nun (1992) perdesi. Komik olmayan komikliklerin pavyon şarkılarıyla, nostaljinin hüzünle, viskinin sigara dumanıyla, gerçeğin rüyayla karıştığı mekân. Turgul'un filminde üç kısa kesme ile yaklaşıp girdiğimiz Rüya Pavyon, onun 'bir zamanların adamları'nın hikâyelerini anlattığı, hayalle gerçek karışımı mekânlarının tipik bir örneğidir. Ama daha da önemlisi Rüya Pavyon biz izleyicilerin baktığı bir aynaya, geçmişimizin bir izdüşümüne dönüşür. Turgul'un sineması bazen gerçekten yaşanıp yaşanmadığına emin olamadığımız, unuttuğumuz değerlerin, kişilerin ve mekânların sinemasıdır. Ne zaman günümüzden bıkıp kafamızı çevirsek, ailesi olmayan ya da bizzat onlar tarafından bu örselenmiş çocukların, sesi-sözü olmayan kadın imgelerine takılıp kalmış ama "ahlaklı" adamların, hüzünlü ve komik hikâyeleriyle karşılaşırız. Rüya Pavyon'un loş ışıkları bize kendimiz olmanın hafızamızdan ve fantezilerimizden geçtiğini anlatır, hem zaten "bizler var mıyız, yok muyuz... kim bilir?" ***Murat Tırpan***

bkz. Dilsiz Kadınlar; Medeniyet Pansiyon

Rüya Sineması Günümüzde altmış yaş altı kuşakların Rüya Sineması olarak bildiği sinema ilk olarak 1930 yılında

Artistik adıyla açılmış, ismi daha sonra Sümer olarak değiştirilmişti. Sümer, 1958 yılında aynı bloktaki diğer sinema olan Melek'le birlikte onarıma girmiş, onarımdan sonra Melek'in adının Emek olarak değişmesi üzerine Sümer'e kısa süreliğine Küçük Emek adı verilmiş; ancak Küçük Emek de 1963'te ikinci bir onarımın ardından Rüya adını almıştı. Kuruluşundan 1960'lara dek esas itibarıyla anakım Hollywood yapımlarının gösterildiği sinema zamanla önce B-tipi avantür filmlerin Beyoğlu'ndaki önde gelen gösterim mekânı niteliğini kazanmış, bu arada Yeşilçam'ın kimi Z-tipi fantastik filmleri de arka mahalle ve taşra sinemalarının ötesinde gösterim olanağını Rüya'da bulmuşlardı. Rüya 1970'lerden itibaren ise erotik filmlere ağırlık ver-

meye başlayacak ve bir müddet sonra da porno gösteren bir sinemaya dönüşecekti. 1990'larda ve sonrasında ülkemizde sinema sektörünün yeniden canlandığı koşullarda kent merkezinde, kentin en işlek caddelerinin birinde hâlâ '2 süper film birden' oynatan bir sinemanın mevcudiyetini sürdürmesi kent dokusu içinde oldukça anakronik bir görünüm arz ediyordu. Önce video, ardından VCD'nin ve nihayet internetin yaygınlaşmasıyla birlikte bilet (ve yer gösterme) parası ödeyerek sinema ortamında porno izlemeye gönüllülerin sayısının altı yüz koltuklu böyle bir sinemayı ayakta tutmaya nasıl yettiği sorusunun yanıtı ise aslında bambaşka bir gerçeğin ardında gizliydi: Dünyanın pek çok ülkesinde bu mecrada yaşanan süreçlere paralel biçimde Rüya da eşcinsel erkeklerin günübirlik partner bulma (ayrıca erkek fahişelerin müşteri bulma) ve cinselliklerini karanlığın mahremiyetinde yaşama mekânı olarak işlev görmeye başlamıştı. Rüya'nın kentin göbeğinde eşcinseller için 'kurtarılmış bölge' konumu 27 Aralık 2008'de ahlak zabıtasının baskınıyla son bulacak ve sinema daha sonra Yeni Rüya adını alarak "olağan" bir sinemaya dönüşecek, hatta İstanbul Film Festivali'ne de ev sahipliği yapacaktı. Sosyal hayatın görünmeyen yüzünden bihaber olanlar için "pis bir porno sinemanın nezih bir sinemaya dönüşmesi" olarak algılanan bu gelişme aslında eşcinsellerin özgür yaşam alanlarından birinin kurutulması anlamına geliyordu. Ancak bu durum da çok uzun sürmeyecek ve Yeni Rüya 7 Mayıs 2010'da perdelerini temelli olarak kapatacaktı. Emek'le birlikte Rüya'nın da bulunduğu bloğun yerinde bugün kaçak bir inşaat sürdürülüyor.

Kaya Özkaracalar

bkz. O Biçim Sinemalar: Porno Sinemalar

SEMA YAPRAK · CİHAYİB ÇARKÇI · KEREM MERTOĞLU
OYA EVİTAN · DOĞAN TAMER · AHMET SERT
SIRRI ELİTAŞ · HAYRİYE GÖNÜL · ALİ ÇOLPAN
AYTEKİN AKKAYA ve DİRAY ALPAN
REJİSÖR VE SENARYO
YAVUZ YALINKILIÇ
with
AYTEKİN AKKAYA
ÖLÜLER KONUŞMAZKİ
SUPER COLLECTIBLE EDITION
OF 1200
NUMBERED
COPIES
DOUBLE BILL
Two joyful gems from beyond the genre grave!
www.filmfanaddict.com
AŞKA SUSAYANLAR
SEKS ve CİNAYET

S

Sabahat Filmer Türkiye'de sinemanın kadın öncülerinden. İstanbul Üniversitesi'nde okurken staj yaptığı Ordu Film Merkezi'nde (Harp Malulleri Cemiyeti) Cemil Filmer'le tanışıp evlenir. Yönetmen olan eşinin yanında ismi pek geçmese de Sabahat Filmer'in İzmir'de ve İstanbul'da sinema salonları işlettiğini, dağıtımcılık ve küratörlük yaptığını biliyoruz. Eşi işinden ve icraatlarından bahsederken birinci tekil şahıs kullanır, Sabahat ise özellikle sinemacılıkla ilgili hemen her eylemini birinci çoğul şahısla anlatır. Anlattıklarından, yaratım konusundaki sınırlar muğlaklaştığında, payeyi cömertçe eşine verdiği hissedilir. Annesinin endişelerinden İzmir'den İstanbul'a, Paris'e, Londra'ya, Mısır'a zaman zaman yalnız gittiği de anlaşılıyor. Buralarda Paramount ve Wagner stüdyolarının temsilcileriyle görüşüp, beğendiği ve insanların seveceğini düşündüğü filmleri satın alır, programlar hazırlar. Kurtuluş Savaşı sırasında halkı motive etmek üzere manevra filmleri gösterimleri düzenler, savaş sonrasında ise halkın moralini düzeltmek üzere daha eğlenceli olduğunu düşündüğü Mısır filmlerini gösterir. Cumhuriyet'in kurulduğu sene İzmir'de Atatürk'e film gösterimleri yapar. Hatta bu gösterimlerden birinde, Türkiye'de o güne kadar ayrı oturan kadın ve erkek seyircilerin ilk defa yan yana oturduklarını iddia etmiştir. ***Canan Balan***

Sadi Konuralp Film müziği araştırmaları üzerine uzmanlaşan Ankaralı sinema yazarı. Annesi akademisyen, babası opera sanatçısı olan Konuralp, özellikle fantastik sinemaya büyük bir ilgi duyuyor, Ankara Üniversitesi Kimya Bölümü'nde öğrenim görmesine karşın zamanının çoğunu gönüllü olarak sinema araştırmalarına ayırıyordu. İkinci sayısından itibaren yazarları arasına katıldığı Geceyarısı Sineması'nın basım ve dağıtım süreçlerinde de sorumluluk üstlenerek derginin temel direklerinden biri oldu, 1998-2003 arasında bu dergide, çoğu film müziği üzerine olmak üzere çok sayıda yazısı yayımlandı. Bu arada kayıp addedilen Türk korku filmlerinden *Ölüler Konuşmaz Ki*'nin (1970) bir kopyasını Lale Film arşivinde bularak on yıllar sonra tekrar sinemaseverlere kazandırdı. Öte yandan Ankara'daki üniversitelerde yarı zamanlı olarak film müziği dersleri vermeye başladı, ayrıca İstanbul'daki Türk Film Araştırmaları konferanslarında tebliğler sundu. Bu konferanslardan biri için geldiği ve İstanbul'da Lale Film arşivinde çalışmalarını sürdürmek amacıyla kalışını uzattığı günlerde Beyoğlu'nda köhne bir binadan sokağa düşen bir molozun başına çarpması sonucu genç yaşta yaşamını yitirdi (2003). Ölümüyle yarım kalan bir kitap çalışması, Geceya-

SOL SAYFADA
Onar Films'den çıkan *Ölüler Konuşmaz Ki* videosunun kapağı

rısı Sineması'nda yayımlanmış yazılarıyla takviye edilerek 'Film Müziği: Tarihçe ve Yazılar' (2004) başlığıyla yayımlandı.
Kaya Özkaracalar
BKZ. Geceyarısı Sineması

Sahne: Pavyon/Müzikhol/Gazino

Türkiye sinema tarihinin en kadın öğelerinden biridir müzikhol/gazino atmosferi. 19. yüzyılla birlikte gelişen Osmanlı tiyatro geleneğinde sahneye bir süre yalnızca gayri Müslimler çıkar. Afife Jale'nin 1902'de sahne alması ise popüler

kamu kültürünün sahneyle ve sahne alanla kurduğu ilişki anlamında hâlâ önemli bir mülat. Tarihsel olarak tiyatronun içinden gelişen ve Lütfi Akad kamerayı gerçek anlamda sokağa çıkarıncaya kadar tiyatroyla göbek bağını devam ettiren sinemada, özele inersek melodramda sahnenin ve sahne performansının ayrı bir yeri var. Sahnede olmak aykırıdır, dönüştürür; sahnedeki kadın toplumun normlarına uymaz, öte yandan erişilmesi zor bir arzu nesnesidir; sahnede olanın omuzlarında "gerçekleşen" rüyasının yükünü taşımakta zorlanan bir hâl vardır.

Yeşilçam'ın en gerçek müzikhol hikâyesi *Vesikalı Yarim*'dir (1968): Sabiha (Türkan Şoray) ve Halil'in yaşadıkları gerçeklik içinde imkânsız olduğu en başından aşikâr ve imkânsız olduğu için de bir o kadar güzel olan aşkı. Aralarındaki engel sadece müzikhol değildir; müzikholün sahnesi Sabiha'nın aşkının imkânsızlığından kaçmak istediği bir sığınak da olur aynı zamanda. Öte yandan *Gurbet Kuşları*'nda (1964) İstanbul'un "serbest kadınlarını" tanımaya can atan Mehmet, bir müzikholde sahnede görüp de âşık olduğu Seval'in (Sevda Ferdağ), "kötü yola düştüğünü" memleketindeyken duyduğu komşu kızı Naciye olduğunu öğrenir. Yine de *Yalnızlar Rıhtımı*'nın (1959) çok içen, az konuşan Kontes Güner'i (Çolpan İlhan) için sahne belki de güvenli tek limandır.

Demokrat Parti politikalarının 1950'lerde yarattığı ekonomik hareketlilik malum. Bu dönemde kırda zenginleşmeye başlayan toprak ağaları ve daha öncesinde Varlık Vergisi sonucu karaborsacılıkla zenginleşen kesimin eğlence alışkanlıkları da değişmeye başlamıştır; bu durum kendini gazino kültüründe de gösterir. Hızlı bir kültürel değişimin yaşandığı Türkiye'de popüler kültür ürünlerinin müzikten sinemaya, giderek daha büyük kitlelere ulaştığını gözlemleriz. Yeşilçam, gazino kültürünü sahiplenerek Hollywood'un müzikal kültürüyle eşdeğer sayılabilecek bir şarkılı film geleneği oluşturur. Şarkı söyleyerek ünlenmiş her popüler figürün sahnede şarkı söylediği birkaç filmi vardır. Bu dönemin simgesi ise kuşkusuz Zeki Müren'dir.

Yeşilçam'ın sahnesi sınıflar arasındaki güç ilişkisinin yeri olduğu kadar, toplumun geleneksel normlarından ayrılanların da mekânı olmuştur. Arabesk yasağı yüzünden TRT'ye çıkamayan Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses ve Ferdi Tayfur gibi isimler şarkılarını Yeşilçam sahnesinde söyler. 1980 darbesi öncesi TRT yasakları ve darbe sonrasında kitle kültürüne gelen askeri rejim yasakları, sinemanın kendisini yasaklanan sanatçı-

ÜSTTE
Son Beste'de (1965) Zeki Müren

Altyazı

ların seslerini duyurabildiği bir sahneye dönüştürmüştür. Bülent Ersoy'un müzikhol, pavyon, gazino sahnelerinde 1970'lerden 1990'lara geçirdiği dönüşüm ise Türkiye'nin değişen sosyopolitik yapısı hakkında izleyene hayattan gelen en temiz bilgiyi sağlar. Çünkü cinsiyet değiştirme kararı aldığı 80'lerde sanatçıya askeri yönetim tarafından konulan sahne yasağı yüzünden sinema Ersoy'un seçtiği kimliğiyle var olmaya devam edebildiği tek alan olur. Bergen, 1987'de TRT yasağını ilk delen arabeskçi olmadan önce, Acıların Kadını şarkısını Ülkü Erakalın'ın yönettiği *Acıların Kadını* (1987) filminin sahnesinde söylemiştir.

Övül Durmuşoğlu

bkz. Bergen; Madam; Sokaktaki Kamera; Şöhretin Sonu

Salgın Türk sinemasının 100. yılı geçen yıl içinde kutlandı. Ama acaba gerçekten de 100. yıl mıydı? Yoksa özellikle Burçak Evren'in iddia ettiği gibi 100. yıl için daha gerilere, Osmanlı'nın ilk sinemacıları olan Manaki Kardeşlerin yapımlarına, dolayısıyla 20. yüzyıl başlarına gitmek mi gerekliydi? Bu konu

sanırım atlandı ve 1914 tarihi genel olarak kabul gördü. Ama bu tartışmalar bana bir başkasını hatırlattı. İlk renkli Türk filmini de zamanında tartışmamış mıydık? Genel kanıya göre bu, emektar Muhsin Ertuğrul'un son filmi olarak kalan ve Nisan 1953'te Beyoğlu Atlas Sineması'nda ilk kez seyirci karşısına çıkan *Halıcı Kız* filmiydi. Vedat Nedim Tör'ün romanından dönemin popüler yazarı Mebrure Alevok tarafından senaryolaştırılan, arkasında Yapı Kredi bankasının bulunduğu Doğan Kardeş yayınları tarafından finanse edilen, Cezmi Ar'ın kamerasıyla çekilen ve Heyecan Başaran'la birlikte tüm bir Dar-ül Bedayi kadrosunun da oynadığı o gösterişli, ama zamanında çok eleştirilmiş film.

Ama bundan sekiz ay sonra, Aralık 1953'te gösterime çıkan ikinci renkli filmimiz *Salgın*, yazarı, yapımcısı ve yönetmeni Ali İpar'a göre çekimleri *Halıcı Kız*'dan çok daha önce başlamış ve dolayısıyla ilk renkli filmimiz unvanını daha çok hak eden bir filmdi. Bu iddia, kayıp sayılan o filmin 1985 yılında Ali İpar'ın kendi evinin tavan arasında bulunmasıyla ortaya atılmış ve olay sanat çevrelerinde ilgiyle karşılanmıştı. Ben de Cumhuriyet gazetesinde bununla ilgili bir söyleşi yayımlamıştım. 100. yıl kutlamalarının bittiği sıralarda bu olaya eğilmek ilginç olabilir.

Ali İpar ülkemizde en çok bir amatör olarak tanınır. Zengin bir aileden gelen İpar, konuşmamızda bunun "hayatta yaptığı en kısa süreli iş" olduğunu söylemiş, daha Galatasaray lisesinde okurken sinemaya büyük ilgi duyduğunu ve Hollywood'a gitmeyi kafasına koyduğunu belirtmişti. 1921 doğumlu İpar, 40'lı yıllarda bunu yapmış, orada senaryo yazmış, Meksika'da bir film çekmiş. Bu arada da bir dönemin tanınmış oyuncusu Virginia Bruce'un (1910-1982) kalbini çalmış. 1946'da evlenmişler, sonra bir formalite

Ali İpar

yüzünden boşanıp yeniden evlenmiş ve 1964'e dek evli kalmışlar.

Salgın, İpar'ın ünlü kamera ustası İlhan Arakon'la birlikte, ondan aldığı cesaretle, büyük bir hevesle giriştiği bir proje. Şöyle demişti bana: "Hazır bir senaryom vardı, bir büyük kentte birden çıkan salgınla ilgili. Onu İstanbul'a adapte ettik. Arakon inanılmaz teknik zorlukları yenerek bu filmi tamamladı. Küçük, 16mm'lik bir el kamerasıyla çektik. Bir ara bir Singer dikiş makinasının motorunu kullandık. En çok 28 saniye çekebiliyordu, dolayısıyla senaryoyu buna göre yeniden yazdık. Tam bir maceraydı." Türkiye'de o yıllarda renkli film yıkama imkânı olmadığı için tümünü çekip dışarı, ABD'ye yollamışlar. Orada ilk bölümü 'bozuk' çıkmış. Orasını 'hikâye ederek' geçiştirmişler. Kurguyu ABD'de bizzat kendisi yapmış. Ve bu nedenlerle, filmin gösterimi gecikmiş.

Bu film bulunduğunda bir gösterim yapılmıştı, hatırlıyorum. Gayet orta karar bir filmdi. Teknik açıdansa gerçekten parlak değildi. İpar şöyle demişti: "ABD'de hem sinemalarda, hem sonraları TV'de gösterildi. İstanbul'u çok güzel kullanmıştık, ilgi çekti. Filmi İngilizce çektik: dublaj kolay olsun diye... Özellikle de Virginia için... Baş erkeği oynayan Kenan Artun'un bilmediği İngilizceyi konuşma çabası ömürdü!"

ÜSTRE
Salgın'ın setinden

İpar kendisiyle alay edebilen zeki bir insandı. Bana koskoca Hollywood starı Bruce'un buradaki el kadar kamerayı gördüğünde ağlayacak gibi olduğunu, filmi gösterdiği Fox şirketinin Yunan kökenli ve Türk dostu olarak bilinen patronu Spiros Skouras'ın nasıl uyuyakaldığını anlattı. Ardından çektiği *Bir Şehrin Hikâyesi* (1952) adlı belgesel ise dalında Oscar adayı olmuş. Bu söyleşimin tümü 1986'da çıkan 'Yüzyüze' adlı söyleşiler kitabımda mevcuttur.

Söyleşimin sonlarında, filmi çeken ve o yıllarda sağ olup Mimar Sinan'da ders veren İlhan Arakon'la da konuşmuştum. İşte anlattığı anekdotlardan biri: "Bir araba kazası sahnesi vardı. Ali İpar'ın bir arkadaşından arabasını ödünç almıştık. Ali kimselere emanet edemediği için, başına bir peruk geçirmiş olarak bizzat kendisi kullandı. Kaza süsü vermek için krikoyla alıp bir ağacın üzerine çıkardık, üstüne de kırık cam, teneke parçaları filan yapıştırdık. O sırada arabanın sahibi sete gelip o hali görünce, fenalık geçirdi!"

İşte bir filmin setinden ve çekim macerasından kırıntılar. Aynı zamanda sinemamızın daha Yeşilçam öncesi Hollywood'la kurduğu ve içinde Necla Ateş, Turhan Bey, Muzaffer Tema gibi adların da bulunduğu pitoresk ilişkilerden bir diğer sayfa... İpar ise sonraları 27 Mayıs'ı izleyen davalarda gözaltına alınmış ve Yassıada'da ifade vermişti.

Halıcı Kız'ı çok uzak olmayan yıllarda Yapı Kredi bankası onartıp göstermişti. Sinemamızın renkle ilk tanışma serüvenini oluşturan bu filmlerin ikisi de bir yerlerde olmalı. Keşke küçük bir çabayla bulunup birlikte gösterilse... Çok ilginç olmaz mı? Ama nerede bizde o merak, o tarih bilinci, o geçmiş sevgisi?

Atilla Dorsay

BKZ. Kayıp Filmler; Trompet Solo

Sansür Müfettişi Osmanlı İmparatorluğu'nda eğlence mekânlarını dolaşarak piyeslerden filmlere kadar çeşitli etkinlikleri kontrol eden resmî görevli. Sinema sansür müfettişi, film biletlerinden elde edilen geliri ve damga kayıtlarını Darülaceze gibi kurumlara dağıtıyordu. Değişen siyasal iktidarla birlikte sansür müfettişi Yıldız Sarayı, Sansür Heyetleri veya Darülaceze gibi farklı kurumlara bağlı olarak çalışmaktaydı. Âdeta bir ajan gibi davranabilen sinema sansür müfettişinin bazı gösterimlere keyfî müdahale ettiğini söyleyebiliriz. Örneğin sansür müfettişi, İstanbul'da Beyoğlu, Galata, Kadıköy, (eski) İstanbul ve Adalar bölgesindeki film gösterim mekânlarından (okul, müze, kahvehane vb.) ve sinema salonlarından sorumluydu. Gerek bir film afişi, gerekse bir filmin Ramazan ayında gösterilmesi sansüre gerekçe olarak gösteriliyordu. Bilhassa Birinci Dünya Savaşı'nda (1914-1918), sinema sansür müfettişinin karar yetki alanı değişmiş ve polis propagandist filmlere karşı önlem almak için film gösterimlerini kontrol etmeye başlamıştı. ***Özde Çeliktemel***

bkz. Merkez Film Kontrol Komisyonu; Na; Sinemacıların Sansür Yürüyüşü (1977)

Sekban-ı Cedid Nedir? *Yarın Son Gündür* (1971) filminde sırasıyla, önce Kara Çocuk'un Mavi Çocuk'a, sonra Kara Çocuk'la Mavi Çocuk'un birlikte para koparmaya çalıştıkları zengin çifte, daha sonra bahsi geçen çiftin Komiser Süleyman'a sorduğu; kısacası neredeyse filmdeki herkesin birbirine sorup durduğu ama cevabını kimsenin bilemediği sorudur. Oysa film boyunca, "Nizam-ı Cedid nedir?", "Düyun-u Umumiye nedir?", "Elektra kimdir?" "Beethoven, 9. senfonisinin son bölümünü bestelerken hangi şairden esinlenmiştir?" gibi soruların cevapları, farklı karakterler tarafından kolaylıkla verilir. "Ekmek kaç gramdır ve fiyatı nedir?" sorusunun cevabını zenginlerin bilememesi zaten âdettendir. "Sekban-ı Cedid nedir?" sorusu ise soruldukça, sinema tarihimizin muammalarından biri hâline gelir. Vikipedi'ye göre sorunun cevabı şudur: "Sekban-ı Cedid (29 Eylül 1808-18 Kasım 1808) II. Mahmut tarafından daha önceki Nizam-ı Cedid ordusu model alınarak kurulmuş kısa ömürlü bir Osmanlı ordusudur." ***Senem Aytaç***

bkz. Yarın Son Gündür

Semih Evin 1950-1975 yılları arasında yaptığı 120 kadar filmle Yeşilçam sinemasının en "hızlı" yönetmenleri arasında yer alır. En fazla bir hafta gibi kısa bir sürede, aynı mekânlarda, aynı oyuncu-

larla iki ayrı film çekmeyi akıl ederek "iç içe film çekme" pratiğinin öncüsü olmuş ve bu şekilde Yeşilçam'ın hızına hız katmıştır. Dört günde dokuz kısımlık film çekmek gibi bir de rekoru vardır. Tam anlamıyla yazılı bir senaryo kullanmadan, sigara paketlerinin arkasına yazılmış diyaloglarla neredeyse doğaçlama filmler çekmiştir. 1950'li yıllarda yanında asistanlık yapmış olan Atıf Yılmaz, kendisini asistan kullanmayı bilmeyen, yetersiz bir senaryoyla her işi kendi yapmaya kalkan, hatta bir defasında bir oyuncunun yerine geçip dayak bile yiyen ve çoğu zaman işin aksamasına neden olan ustası olarak anar. Evin, takip eden yıllarda da bu kendine özgü pratik ve doğaçlama çalışma tarzından taviz vermemiş görünmektedir. Pek çok filminde anlatıda kopukluklar ve devamlılık hataları göze çarpar. 60'lı yıllarda filmleri eleştirmenler tarafından "kötü" (hatta "berbat"), "özensiz" ve "önemsiz" olarak değerlendirilir. 1960'ta *Dostluklar Yaşadıkça* ile Türk sinemasının ilk üç ayrı hikâyeli filmini, 1964'te ise Sadri Alışık ve Ajda Pekkan'ın rol aldığı ilk yerli *Avare* uyarlamasını gerçekleştirir. 1971'de Cervantes'i Yeşilçam'a uyarlayarak *Donkişot Sahte Şövalye*'yi yapar ve Münir Özkul ve Sami Hazinses'le birlikte, sinema tarihinin belki de en ilginç Don Kişot ve Sancho Panza'sına hayat verir. Harp okulunda okuyup orduda iki yıl subaylık ve bir süre gazetecilik yaptıktan sonra 50'li yılların Sinemacılar Kuşağı'nın "yeni" yönetmenlerinden birisi olarak sinemaya geçen Evin, hayatının yirmi beş yılını Yeşilçam'a vermiş ve bu sinemaya özgü yaratma ve üretme biçimlerine fantastik katkılarda bulunmuş bir sinema insanıdır. Agâh Özgüç'ün verdiği bilgiye göre, Evin, hayatının son yıllarını büyük bir yalnızlık içinde geçirir ve bir otel odasında ölü bulunur. ***Dilek Kaya***

Münir Özkul *Donkişot Sahte Şövalye*'de

Senin Tuhaf Bir Hâlin Var

Türkiye sinemasının üzerine en çok yazılan filmlerinden biri olan *Vesikalı Yarim*'in (1968) en yürek sızlatan sahnelerinden biri Sabiha ile Halil'in ayrılmalarıdır. Halil'in evli olduğunu anlayan Sabiha'nın hâli tavrı değişmiştir. Bunu fark eden Halil merakla "Senin tuhaf bir hâlin var..." der. Sabiha, "Benim yok. Senin vardır belki, yok mu? Belki söyleyecek bir şeyin vardır" diye karşılık verir ve böylece ilişkilerinin sonu gelir. Bu sahnenin yazılış öyküsü, hem Yeşilçam dönemi film yapımının nasıl işlediğine, hem dehaya, hem de yönetmen ile senaristin birbirlerini anlamasının ve uyum içinde çalışmasının nasıl bir şey olduğuna dair şahane bir örnektir. Filmin senaristi Safa Önal, orijinal senaryoda yer almayan bu önemli sahneyi alelacele, Beşiktaş ile Tepebaşı arasında arabada giderken yazmış. Safa Önal'ın anlattığına göre çekimler sırasında bir gün Lütfi Akad onu acilen yanına çağırır ve şöyle der: "Sabiha, Halil'in evli olduğunu öğrenmiş! Bırakması, ayrılması lazım, ayrılamıyor, sevgisi ağır basıyor! Bunalımda... Şöyle bir sahne yazacaksın şimdi bana: 'Yazıklar olsun Halil! Evliymişsin' Üstelik çocuğun da varmış! Benden gizledin! Bitti! Ayrılacağım senden!' diyecek. Ama bunların hiçbirini demeden, yüzüne vurmadan diyecek." Safa Önal'ın

SOLDA
Vesikalı Yarım

bu sahneyi sete gidiş yolunda yazması gerekmektedir. Gerisini kendisinden dinleyelim: "Taksiye bindik. Hâlâ Beşiktaş'tan Dolmabahçe'ye giden o güzelim ağaçlıklı, gölgeli yol aklıma geldikçe bana sıkıntı basar. Bana bir altlık verdiler, bir evrak çantası gibi bir şey, kâğıt ve de kurşun kalem verdiler. Dolmabahçe'den geçeceğiz, Bankalar Caddesi'nden çıkacağız, Tepebaşı Bahçesi bitişiğindeki Kazablanka Gazinosu önünde, Pera Palas'ın altındaki sokağın başına bu iş bitecek! Ben bu süreç içinde bu sahneyi yazacağım. Meraklısı ya da iddialısı varsa, buyursun! (...) Dolmabahçe Sarayı'nın önünden geçiyoruz, yazmaya başladım. Geldik Kazablanka Gazinosu sokağının başına. Türkan Hanım'la İzzet Günay ve kameraman rahmetli usta Ali Uğur arabalarından inmişler. İzzet volta atıyor, Türkan Hanım da arabasının yanında bizi beklemekteler. 'Buyrun' dedim Lütfi Abi'ye, 'Bir okuyun.' Okudu büyük bir merakla, sonra 'Ellerine sağlık' dedi. (...) Senaryoda yoktur o sahne. Sonradan eklendiği için girmemiştir ciltli senaryoya. Çok zor bir sahnedir o..." *Gözde Onaran*

bkz. Sokaktaki Kamera; Trompet Solo

Sine-Pist 1908 yılında İzmir'de girişimci bir işadamı buz pateni pistinde film gösterimleri düzenleme izni alır. İzni veren Mısırlı bir valinin kızından projeyle ilgili pek çok tartışmanın döndüğünü, özellikle de kadınların hem paten kayıp hem de film seyretmelerinin kabul edilmez bulunduğunu öğreniyoruz. Benzer bir projenin yaklaşık dokuz sene sonra İstanbul'da da gerçekleştirilmesi, dönemin Hilal gazetesinde haber konusu olur. *Canan Balan*

bkz. Pera Sirki

Sinema Dergisi

İlk sayısı Ekim 1994'te çıkan Sinema çok geçmeden sinemaseverlerin, sinefillerin ve derginin sıkı takipçilerinin hemen hatırlayacağı tabirle 'film manyakları'nın (hiçbir ayrımı gözetmeden her tür filme iştahla yaklaşan sinema izleyicisinin) buluşma noktası oldu. Aralık 2013'e kadar sürecek yayın hayatı boyunca sinemanın Türkiye'deki ve dünyadaki dönüşümüne ayna tutmaya çalıştı. Sinema sevgisini merkeze alan, kaba sınıflandırmalardan uzak duran, önyargısız yaklaşımı ile geniş kitlelere ulaştı ve bir kuşağın sinemaya bakışını etkiledi. Film eleştirmenleri için bir çeşit okul, sinemacılar için kendilerini özgürce ifade edebilecekleri alternatif bir alan, sinema okuru için ise hem rehber hem arkadaştı. Tarkovski izlediğin için "entel", Spielberg sevdiğin için "Hollywood yardakçısı" sayılmadığın, *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule*'nin fragmanında gözyaş-

ÇAKIRCALI
MEHMET EFE
GÜLİSTAN DENİZ
BÜLENT UFUK
2 DEVRE
HEPSİ BİRDEN
UCUZ HALK MATİNESİ
FIDUK KENÇ
GÜLİSTAN DENİZ
BÜLENT UFUK
BÜYÜK TÜRK FİLMİ
2 DEVRE HEPSİ BİRDEN
ÇAKIRCALI MEHMET

larını tutamadığın için pişman, kimsenin sevmediği bir filmin hastası olduğun için yalnız hissetmediğin yerdi Sinema. ***Senem Erdine***

● On iki yıl boyunca "kapak konusuyla satışlar arasındaki ilişkiyi nasıl minimuma indiririm" diye düşünüp, bunu bir türlü başaramadığım dergidir. Hâlâ, "keşke yapsaydık" dediğim dosya ve liste konuları da gelir aklıma. Mesela, "Eleştirmenlerin seyrederken uyuyakaldığı ama yine de sevdiği 5 film!" ***Mehmet Açar***

● Tek film üzerine on sayfalık inceleme yazmaya imkân sağlamış, eleştiri yazarken "beğendim/beğenmedim" kapanına girmeye mecbur bırakmamış, sinemanın her köşesine değinmeye davetiye çıkarmış ve böylesi bir kum havuzu serbestliğiyle yazarlarını hep yeni şeyler keşfetmeye ve bunlarla kendi yazı alanını inşa etmeye itmiş, gariplik derecesinde uzun soluklu bir anaakım dergicilik istisnası. ***Kutlukhan Kutlu***

● Sinema üzerine yazmaya başlamış, senin yarı yaşında birinin, on yıl öncesine ait filanca kapaklı sayıda yayımlanan kim bilir kimin yazısındaki birkaç cümleyi ezberden söylemesi. Çünkü o cümleleri okuyunca sinema yazmaya karar verdi. ***Uygar Şirin***

● Yağmurda ıslanıp sırılsıklam olduğumda her sayfasını tek tek ütüleyip kuruttuğum dergidir. ***Burçin S. Yalçın***

Sinema Fenerı Sinema ve fener kelimelerini yan yana düşündüğümüzde, gözümüzde ilk canlanan, özellikle geç girdiğimiz karanlık sinema salonunda yer göstericinin koltuğumuza doğru tuttuğu el feneridir. Oysa 'sinema feneri' 1930-1960 yılları arasında elle boyanan, elektrikten önce arkasındaki fenerlerle, sonrasında ampullerle aydınlatılan devasa afişlere verilen isimdir. Karton veya bezler yere serilir, üzerleri çizilir, capcanlı renklerle boyanırdı. Bu zahmetli el işiyle hazırlanan fenerler baskı veya fotoğraf tekniğinden önce sinemanın, filmin ötesinde izleyiciyle kurduğu o hayal dünyasında önemli bir rol oynamış. Genelde bir oyuncunun veya ana temanın öne çıkarıldığı, üst üste katlanarak boyut ve hacim verilen bu afişler başta İstanbul olmak üzere bir dönem sinemaların ön cephelerini kaplamış, bazı yerlerde köhne binaların girişlerini, bugün belki lunaparktakilere benzer bir eğlenceye, fantezi dünyasına dönüştürmüşler. Kimi zaman dekupe edilerek üç boyutlu hâliyle binaya monte edilen bir fenerin içinden, örneğin binanın dördüncü katına kadar ulaşan Robin Hood karakterinin bacaklarının arasından geçerek sinemaya giriliyordu. Ta uzaklardan dikkat çekmeyi başaran bu fenerlerin özel ressamları da vardı: İstanbul yakasındaki (Şehzadebaşı) sinemaların fenerlerini Münif Fehim, Beyoğlu yakasındakileri ise Mimeray Matbaası'nın da kurucusu Mithat Ağakay yapmaktaydı. O dönemde fener ressamı olarak adı geçen Talat Emin ve Agop Efendi'yi de anmadan geçmeyelim. Fenerler sadece kent sinemalarına özgü değildi. Doğu'daki bir taşra kasabasına diyelim ki bir Yılmaz Güney filmi geldiyse bunu duyurmak için, belki İstanbul'dakiler gibi afili değilse de büyük bir fener yapılır, o fenerle mahalle mahalle gezilerek çığırtkanın anonsu ve hatta gerekirse ses efektleri eşliğinde insanlar filme çağrılırdı. ***Müge Turan***

bkz. Afiş Ressamları

Sinemacıların Ankara Yürüyüşü 5 Kasım 1977 sabahı Beşiktaş'ta açılan büyük 'Sinema Emekçileri' pankartıyla sinema büyük suskunluğuna son vermişti. Sadece setlerde bir araya gelebilen set işçileriyle oyuncular, Ankara'ya uzanacak üç günlük yürüyüş için yol arkadaşlığı yapmışlardı. Sinema yazarları, yönetmen ve yapımcılar filmde

SOL SAYFADA
Çakırcalı Mehmet Efe'nin (1960) fenerli Taksim Sineması'nda

akan jenerik yazıları yerine kollarında 'sinema' yazılı pazubentlerle yollarda akıyorlardı. Setlerin çoğu iptal edilmiş ve kulaklarda çınlayan 'motor' seslerinin yerini megafondan çıkan sesler almıştı: "Siz yüce halkımızın onuruna yaraşır filmler yapabilmek için yollara düştük... Çağdışı sansürün ve her türlü baskının kaldırılması için yollara düştük... Size karşı sorumluyuz... Sizden destek almak için yollara düştük..." Beşiktaş'tan yürüyüşü başlatan dört yüzü aşkın sinema emekçisi Taksim'e vardığında Kamer Baba (Sadıkyan) megafonu kaparak "Bugün sinemamızın bayramı olsun!" diye seslenmişti. Bu öneri alkışlar arasında orada kabul edildi. Bu yeniden hatırlana ki; 5 Kasım Türkiye sinemasının unutulmuş bayram günüdür ve Kamer Baba'nın vasiyetidir.

Gezi Parkı ağaçlarının tanık olduğu meydandan Üsküdar'a uzanan sinema selini Darıca'da davul zurnayla bekleyenler Mannesman grevcisi işçilerdir. Sonra İzmit sokaklarında şaşkın bakışlarla 'film çekiliyor' sanan binlerce insanın arasından gururla süren ilerleyiş ve gecesinde Leyla Atakan Düğün Salonu'nun masa ve sandalyeleri üzerinde uyuyan yüzlerce sinema emekçisi. Tugay Toköz sandalyeleri birleştirmiş. Menderes Samancılar bir masaya boylu boyunca uzanmış, Zeki Ökten bir diğer masada kıvrılmış, Tarık Akan ve Hale Soygazi otobüs koltuklarında uyumuş ve etrafa serpilen diğer sinemacılar... Bu fotoğrafı bu sinema unutamaz. Sinema tarihi sadece filmlerin değil, daha iyi filmler yapabilmek için yollara düşenlerin de tarihidir.

Yürüyüşçüler Kızılcahamam'a vardığında Ürgüp'te bir film seti daha durdu. *Dila Hanım* (1977) filminin çekiminde olan Türkan Şoray, Kadir İnanır, Erol Batıbeki ve bütün set ekibi paydos ederek arkadaşlarının mücadelesine katıldılar. Safa Önal'ın hızla elindeki kokartı Türkan Şoray'ın yakasına takmasıyla yürüyüşçülerin coşkusu ve gücü daha da katlandı. Bu güç ve kararlılık Ankara'ya girmelerini engelleyen hükümete geri adım attırdı. Filmlerinin özgürce perdeye yansımasının yolu Ankara'ya ulaşmalarından geçecekti. Üç günlük yol boyunca dillerinden düşürmedikleri 'Aldırma Gönül Aldırma' şarkısıyla Ankara'ya girdiler, başrolünü paylaştıkları yeni bir film eylediler. Alkışlayan da oldu, taşlayan da. Yolda Vedat Türkali yüksek bir yere çıkmış ve "artık bir sendikamız olmalı!" demişti. Döndüklerinde ise artık bir sendikaları (Sine-Sen) vardı, bütün şirketler onlarla sözleşme yapmak

Yollara Düştük

zorunda kaldı, sekiz saatlik iş bakkı alındı, sansüre takılan filmler sansürden çıktı, sosyal güvenceleriyle ilgili ilk adım atıldı. Kültür Bakanlığı bünyesinde ilk Sinema Dairesi kuruldu ve bu birikimle İstanbul Film Festivali'nin temelleri atıldı. Hepsinden önemlisi birbirine güvenen ve güç birliği yapabilen bir sinema dünyası yaratıldı. Sonra 12 Eylül'de postallar geldi ve her şeyi ezdi.

Sinema tarihimizin en önemli deneyimlerinden biri olan bu yürüyüşü anlatan *Yollara Düştük* (2014) belgeseli de katıldığı üç festivalden sansür uygulamaları nedeniyle yönetmeni Deniz Yeşil tarafından geri çekildi ve ilk gösterimini Nisan 2015'te Taksim'de yapılan sansür yürüyüşünün ardından, Abbasağa Parkı'nda gerçekleştirebildi. Gezi forumlarıyla bilinen parkta 1977'deki yürüyüşten Hale Soygazi ve Menderes Samancılar ile 2015 sansür yürüyüşünden sinemacıların buluşmuş olması, unutulmaz anlardan biridir artık. ***Deniz Yeşil***

ekz. Bu Daha Başlangıç, Mücadeleye Devam; Merkez Film Kontrol Komisyonu

Sinemadan Çıkmış İnsan

❶ "Yoksa her şey ben olmadığım zaman, benim olmadığım yerlerde mi oluyordu?" sorusunu soran şahane adamın, Yusuf Atılgan'ın (1921-1989) ilk olarak 1959'da Varlık Yayınları'nca basılmış enfes romanı 'Aylak Adam'dan. Bir türlü uyarlanmadı, uyarlanamadı beyazperdeye. "Vardı işte. Çocuklar, elmalar vardı" diyordu oysa! "İki saat sonra kalabalığın içinde, sinemadan bir dar sokağa çıkan sanki başka birisiydi. Düşünüyordu: Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yaptığı umulur. Ama beş-on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri,

kayıtsızlıkları, sinsi yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar. Bunları kurtarmanın yolunu biliyorum. Kocaman sinemalar yapmalı. Bir gün dünyada yaşayanların tümünü sokmalı bunlara. İyi bir film görsünler. Sokağa hep birden çıksınlar." ***Murat Erşahin***

❷ Sinema dergisinin Eylül 2006 sayısından itibaren Murat Erşahin'in hazırladığı ve derginin Aralık 2013'te yayımlanan son sayısına dek okuyucusuyla buluşan bölüm. Nefes alıp vermeye, sinemamuzik.com sitesinde devam ediyor.

Sinematek'in Gençleri

Anlatılana göre Onat Kutlar, Hüseyin Baş ve Şakir Eczacıbaşı, Paris'te geçirdikleri günlerde, birbirlerinden habersiz Fransız Sinemateki'nin etkisi altında kalmış ve bir benzerini Türkiye'de hayata geçirmenin hayalini kurmuşlardır. Türk Sinematek Derneği, Fransız Sinemateki'nin kurucusu Henri Langlois ile tanışan ve desteğini

alan bu üç isim tarafından 25 Ağustos 1965 tarihinde açılır. Aziz Albek, Semih Tuğrul, Tunç Yalman, Tuncan Okan, Sabahattin Eyuboğlu, Cevat Çapan, Macit Gökberk, Nijat Özön, Muhsin Ertuğrul gibi isimler de kurucu kadroda yer almaktadır. Sinematek Derneği, İstanbul'da Şişli Kervan, Işık Lisesi, Ümit Sineması, Kadıköy Opera, Dostlar Tiyatrosu gibi salonlarda ve Sıraselviler Caddesi'nde kiralanan gösterim merkezinde (no: 65), Türkiye'de birçoğu ilk kez gösterilen dünya sineması örneklerini seyirciyle buluşturur. 1968 yılında Ankara'da da bir Sinematek şubesi açılır. Ardından İzmir, Trabzon, Eskişehir gibi birçok ilde temsilcilikler ve çeşitli sinema kulüpleri... Derneğin yayın organı Yeni Sinema dergisi ise 1966 yılının Mart ayından 1970 tarihine kadar 30 sayı çıkartır. Sinematek Derneği, 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle birlikte kapatılacaktır. Onat Kutlar'ın ardından Sinematek'in yöneticiliğini üstlenen Vecdi Sayar'ın aktarımına göre dernek esasında 12 Mart 1971 darbesinin ardından da kapatılmak istenmiştir. Sayar, o dönem bir albayın Onat Kutlar'a "siz çok karışık işlere karışmışsınız" dediğini aktarır, "kimi tutuklasak üstünden Sinematek kartı çıkıyor." Kutlar, 12 Eylül cuntası tarafından öldürülen, içeri alınan ve sürgün hayatına mahkûm bırakılanlara hitaben yazdığı 'Balyoz ve Özgürlük' adlı mektubunda (15 Ocak 1983), "üstünden Sinematek kartı çıkan" o gençleri anlatmıştır. Sinematek'in asıl tarihi, o mektubun satırlarında saklıdır: "Durmadan tartışırdınız. Kaldığınız evler ve yurtlar, okullarınız, gittiğiniz kantinler ve lokaller, yaşadığınız kent ülke ve yeryüzü sanki büyük bir forumdu. Durmadan yer değiştirirdiniz. Bilinmez bir içgüdüyle ağaç dallarında sürekli yer değiştiren sakalar gibi. Yeryüzünü de aynı hızla değiştirmek isterdiniz. Kolları ve paçaları tarazlanmış, hızlı boy attığınız için kısalmış giysilerinizin ceplerinde pek para bulunmazdı ama gene de kitaplar satılır, tiyatrolar, sinemalar dolardı..." ***Fırat Yücel***

ekz. Henri Langlois; Kiril Alfabesi; Yeni Sinema Dergisi

Sinematograf İmtiyaznamesi

II. Abdülhamid idaresince 1903'te Osmanlı İmparatorluğu'ndaki film yapım, gösterim ve dağıtım haklarını bir kurum veya kişiye vermek için düzenlenen anlaşma metni. Sinema tarihimizin hayret verici kararlarından olan bu imtiyaznamenin yürürlüğe girip girmediği belli değil. 26 maddelik bu belge, iktidarın sinemaya bakış açısını tüm berraklığıyla ortaya koyduğu için oldukça önemli. İmtiyaznameye göre, imparatorluktaki film yapımında aktüalite niteliğindeki filmler için tarihi eserler ve Osmanlı ordusu konu olarak seçilebilecekti. Padişah hakkındaki filmlerdeyse bilhassa onun hizmetlerinin ve iyiliklerinin ön plana çıkarılması gerekiyordu. Gösterim için 'hususi mebânî' sinema salonu yapılacağı ya da panayır çadırlarında film gösterimine izin verileceği belirtilir. İktidar, bu salonların mimari zarafetine önem vermekle birlikte yangına karşı her türlü önlemin alınmasını da vurgulamış. Filmlerin henüz bir ön izlemeden geçmediği bu dönemde, Sultan II. Abdül-

hamid'in onayı olmadan gösterimlerin yapılmayacağı belirtiliyor. Balkanlardan Anadolu'ya ve Levant'a kadar uzanan Osmanlı coğrafyasında bu kararın pek de işlevsel olmadığı savunulabilir. Çeşitli maddeler, filmlerin eğitim/propaganda için mesleki ve akademik alanlarda kullanımının planlandığını gösteriyor. Osmanlı ordusunda askeri manevralar, okullarda pedagojik filmler, köylerde de ziraat konulu filmlerin gösterimi bu imtiyazla onaylanmıştı. Böylece iktidar devlet-güdümlü film yapımlarıyla askere, memura, öğrenciye ve köylüye "Osmanlılık ruhunu" sinemayla da aşılayabilecekti. ***Özde Çeliktemel***

bkz. Nitrat Yangınları; Sultan II. Abdülhamid'in Cuma Selamlığı; Terbiyevi Filmler

Sineseks Fotoroman

Seks filmlerinin fotoromanlarından oluşan haftalık gençlik mecmuası. 1970 yılında yayımlanan Sineseks, hâlâ mahallenizin sahafında beklenmedik bir şekilde karşınıza çıkabilir. Deborah'ın Tatlı Vücudu, Lolita, Aşk Kumsalı mecmuadaki fotoromanlardan bazıları... ***Aslı Özgen Tuncer***

Sinomani

1930'larda özellikle kadınların ve gençlerin sinema düşkünlükleri, gazete ve dergi köşelerinde dönemin entelektüelleri tarafından eleştirilmiş, hatta bu ilgi sıklıkla bir hastalık olarak görülmüştür. 1937'de, dönemin en popüler dergilerinden Yedigün'de 'Sinomani' başlıklı bir yazı yayımlanır. Sinomani, bulaşıcı bir fikir hastalığı olarak tanımlandıktan sonra, "mani" kelimesinin "hayalin sabit bir fikre saplanmasından ileri gelen bir çeşit hafif delilik yahut bir şeye lüzumundan fazla, gülünç olacak derecede düşkünlük haline" karşılık olarak kullanıldığı açıklanır. Üstelik, bu hastalığın Türkiye'de yirmi beş-otuz seneden beri, her yıl şiddetini arttırarak yayılmaya devam ettiği belirtilir. Sinemanın yol açtığı hastalığı "şekerle zehirlenmeye" benzeten yazarın saydığı zararlı etkilerin bazıları, asıl endişe duyulanın kadınların özgürleşmesi olduğunu düşündürür: "Genç kızların umumi salonlarda mesela, ayaklarını uzatıp sigaralarını pervasızca savurmaları Sinomaninin arazından biridir... Vapurlarda, trenlerde ve herkesin ortasında çantasındaki bütün tuvalet eşyasını kullanmak, pudrasını tazeliyerek dudaklarını uzun uzun boyamak âdeti genç kadınlarımıza hiç şüphe yok ki Hollivutun bir hediyesidir." Sinomani'nin en vahim etkileri olarak, gençlerin evden kaçmaları ve genç kadınların kocalarına iki satırlık not yazıp "meçhul maceralara doğru sürüklenmeleri" gösterilir. Yazar yazının sonunda mübalağa yapmadığını iddia etse de abarttığını gizleyemez: "Bugünki sinir hastalıklarının belki yüzde ellisinde ve içtimai buhranların belki de yüzde sekseninde Sinomani'nin payı bulunduğunu söylemek hiç de mübalağa sayılmaz."

Yine de sinemayı karşıya almak o kadar kolay değildir. 'Sinomani' başlıklı yazı "Eğer sinema fena ve zararlı bir şey olsaydı Sinomani ile mücadele kolaylaşırdı. Fakat biz memlekette sinemanın olmayışını değil, artmasını temenni etmiye mecburuz" diyerek bu sıkışmayı ortaya koyar. Aynı dergide yayımlanan 'Sinema Salgını' başlıklı bir başka yazıda da, her ne kadar bir "salgın"dan bahsedilse bile "sinemayı faydasız, yahut zararlı olarak göstermeyi de hiçbir zaman düşünmeyiz" diye eklenir. Dönemin sinemayı hastalık olarak gören bu yazıları, sinema düşkünlüğünün "aşırı", "fazla", "anormal", "tehlikeli" boyutlarını gösterirken dönemin modernleşmeci ve milliyetçi gerilimlerinin izlerini taşır. ***Özge Özyılmaz***

bkz. Türkiye'de Sinema ve Tesirleri

S

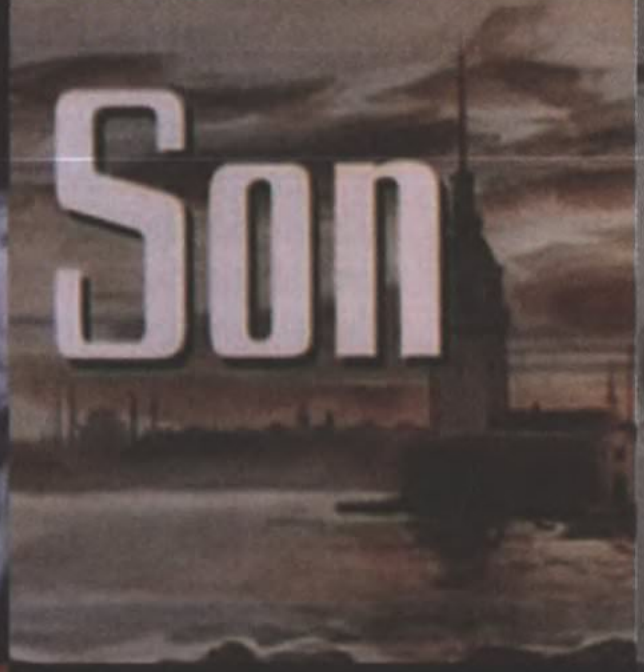
SON

SON

SON

SON

SON


Son

SON

Son

SON

SON

Sokaktaki Kamera *Kanun Namına*'da (1952) cinayet işledikten sonra polisten kaçan Nazım'ın (Ayhan Işık) peşindeki kamera Yeşilçam'ın sokağa inen ilk kamerasıdır; kullandığı gerçekçi takip kamerasıyla yaptığı üslup denemesini heyecanla anlatan yönetmen Lütfi Akad, kamyonetten motosiklete, takadan tramvaya İstanbul sokaklarında dolaştırır; takip sahnesi böylece, Kapalıçarşı'nın Sahaflar Kapısı'nda bir arife günü kalabalığında çekiliverir. Akad, 'Işıkla Karanlık Arasında' ismiyle yayımlanan anılarında, gerçek mekânda çekim yapmanın taktiklerini şöyle sıralıyor: "Bu filmle, bizde ilk defa olarak kamerayı sokağa indiriyorum. İstanbul bir tiyatro ortamı olmaktan çıkıp, oyuncularımın içinde yaşadığı doğal çevre oluyor. Bunun için değişik yöntemler kullanıyorum. Kamerayı üstü örtülü küçük bir kamyonete yerleştiriyorum, arkasını örten branda perdenin ortasına açtırdığım pencereyi tülle örtüyorum. O yıllarda daha kimsenin tanımadığı oyunculara duracakları yerleri, yapacakları hareketleri sırayla her birine gösteriyorum. Bu arada etrafa yayılmış olan yardımcılar gerektiğinde, durumu fark edecek uyanıkları sessizce uzaklaştırmakla görevli. Bir iki denemeden sonra oyuncuların hareketi ile beraber tül kalkıyor ve kamera çalışıyor (...) Kimi kısa geçiş sahnelerinde 'vur kaç' yöntemi kullanıyorum. Enver'in (Burçkin) elinde rahat taşınabilir bir haber kamerası... Uzakta beni gözleyen oyuncunun geçeceği yolu ayrıntılarına kadar ben geçiyorum. Hemen arkamda o aynı şeyi yaparken Enver filme alıyor. Bu yolla Kapalı Çarşı'nın Sahaflar Kapısı'nda bir arife günü kalabalığında, Ayhan'ın kaçış sahnelerinden birini kimse fark etmeden tam üç kere tekrar ederek gerçekleştiriyoruz. Bir de 'cebren' diyebileceğim bir yol var. Daha önce rahat bir yerde hazırladığımız, konuşmaları ezberlettiğimiz, denemelerini yaptığımız sahneyi, çalışacağımız yere taşımak... Kamerayı alenen kurmak ve hemen çalışmaya başlamak, olmazsa tekrar etmek. Bu sırada bir kısmı yolcular gibi dağılmış yardımcılar, 'bakmayın... yürüyün... şöyle geçin... dur biraz, bekle' gibi uyarılarda bulunurken biz işi kurtarmaya bakıyoruz. Olmadı, yardımcılardan biri kameranın yanından görüntüye giriyor sıradan biri gibi, yaklaşmakta olan tehlike yaratabilecek meraklı bir yolcuyu önlüyor, lafa tutuyor çekim sonuna kadar ve çoğunda başarıyoruz. Çok heyecanlı oluyor bu tip bir çalışma, zaman zaman yüreğimin ağzıma kadar geldiği oluyor. Kimi zaman çocuklar gibi tepiniyorum keyiften." ***Zeynep Dadak***

bkz. Çatı

Son Filmin bittiğine dair bu üç harfe neden ihtiyaç duyuyoruz? Bu filmle gerçek dünya arasındaki bir rahatlama aralığı mı? Edebi metinlerdeki gibi 'sonsöz' mü? Bir dönem oldukça sık karşımıza çıkan ancak sonra tedavülden kalkan 'son' ne anlama geliyor? Muhtelif görüşler şöyle:

ÖLKÜ ERAKALIN: Son "İzlediğiniz için teşekkür ederiz" demektir.

NEZİH ERDOĞAN: Film jeneriği nasıl bir filmi sunar, takdim ederse "son" yazısı da âdeta bu metayı bağlıyor, aynı bir kutu gibi bu ambalajı tamamlıyor.

HİLMİ GÜVER: "Son" yazısı benimle kaybol-

ÖEYYE Lütfi Ö. Akad

du. İnsanlar aptal değil anlıyorlar zaten filmin bittiğini. Ama son jenerikleri de sonuna kadar izlenmeli. Filmde çalışan insanlar bunu hak ediyorlar.

TÜRKER İNANOĞLU: 'Son' yazısı bence halen gerekli görülmekte ve tüm ülkelerde kullanılmaktadır. En azından bitim jeneriğini izlemek istemeyen seyirciler için bir işarettir.

KEREM KURDOĞLU: 'Son' yazısına ne oldu diye sormak yerine belki 'son yazısı neden vardı'yı sormak lazım. Sinemanın anlatım dilinin bu kadar geniş konsensüsünün olmadığı, oturmadığı bir dönemde, neme lazım konmuş olabilir. Aynı klasik müzik konserlerinde nerede alkışlayacağını bilmeyen seyirciler gibi. Film sanatının deneyimi öğrenilmiştir. Aynı zamanda, uzun bir sürecin ve çabanın sonucunda oluşan filme dair bir "bu da bitti"nin belirtilme ihtiyacı da olabilir. Filmin bitmesine sevinen yönetmenler, nihayet biti diyerek yazıyor olabilirler.

NECİP SARICIOĞLU: 'Son' ne demek? Sinema 1001 gece masalı gibi anlatmaya devam etmelisin, rüya devam etmeli.

GIOVANNI SCOGNAMILLO: Muhsin Ertuğrul filmlerinde 'son' var. Filmin başı ilk jeneriktir, filmin sonunu da işaret etmek gerekiyor. 'Son' yazısı doğaldır hatta kaçınılmazdır ama jeneriğin sonunda çıkmalı. Öykü bitiyor ama filmin kendisi bitmiyor. İlave informasyonlar var.

ALİ CAN SEKMEÇ: Bazı filmlerde "bitti" yazar. Sen 90 dk. boyunca hayallere dalıyorsun. Çok yoğun duygular yaşıyorsun. Yılmaz Güney filminde Siirt'te perdeye ateş eden var. Bu duyguları söndürmek lazım. Bunlar hayaldir, ciddiye almayın demek için. Film bitince ışıkları yakacaklar. 'Son' yazmazsa ışıkları yakamazlar ki. Teknik sebep de var. Filmleri yapıştıranlar son görmezlerse yapıştırmazlar. Filmin senkronu yapılırken de buna bakılır.

Nazlı Eda Noyan

Sosmelo 'Sosyalist melodram'ın kısaltmasıdır. Tarık Dursun K. 1980 öncesi Yeşilçam'da klasik melodram kalıplarına siyasal unsurların eklenmesiyle ortaya çıkan filmleri bu şekilde tanımlar. Giovanni Scognamillo da bu tabirden faydalanır; Cüneyt Arkın'ın Cemil filmleri ya da Yılmaz Güney'in Çirkin Kral filmleri gibi, starların yer aldığı sosmeloların özellikle çok ilgi gördüğünden ve yüksek gişe yaptığından bahseder.

Gözde Onaran

Soy ve Öldür Yılmaz Atadeniz'in üçüncü ve son Killing filmi *Klink: Soy ve Öldür* (afişte bir harf düşmüş, 'Klink' olmuştur) daha önce çektiği Killing filmlerinden farklılıklar taşır. En önemli değişiklik öncekilerin önemli bir kahramanı olan Uçan Adam'ın bu hikâyede yer almamasıdır. Yani Killing, fotoromanlarda olduğu gibi, yalnız ve tek başına at koşturmaktadır. Film New York'ta, üyelerin Klu Klux Klan stili başlıklar giydiği bir mafya toplantısıyla açılır. Amaç, İstanbul'da Patagonya sefarethanesinde bulunan radar ve füze savunma üslerinin mikrofilmlerini ele geçirmektir. Başkan, 807 ve 404 numaralı üyeleri İstan-

bul'da görevlendirir. Görevi anlatırken de elbette İstanbul'dan "dünyadaki tek cennet ülke" diye söz eder (yalan mı Allah aşkına?). Kendilerini İstanbul'daki havaalanında Türk mafyasına mensup arkadaşları bekleyecektir. Başkan parolayı ve cevabı açıklar: "Tarla kuşu sokucan sever/Amerika'da karabataklar balık tutar." Killing tabii 404 numaralı üyenin yerine geçer. Sonrası çok karışık. İstanbul'da iki çete ve polis mikrofilmlerin peşinde koşar. İşin içine Kuruçeşme'deki kömür depolarına (evet, inanılmaz ama bir zamanlar orada kömür boşaltma tesisleri vardı) getirilecek kok kömürü görünümündeki altınlar girer. Tabii Killing hepsinin peşindedir.

Killing'in bu filmde orijinalinden, yani İtalyan adaşından çok daha insani özellikler taşıdığını söylemeden geçmeyelim. Bir kere, küçük çocuğunu haydutların elinden kurtarmaya çalışan sefirin sekreteri Filiz'i, nedense hep gözetir (Oysa Filiz gangsterlere her fırsatta "Çocuğumu ellemeyin her istediğiniz şeyi yaparım" diyerek antipatimizi kazanmıştır). Filiz'e kötü davranan bir kadını öldürürken "Filiz ve çocuğuna yaptıklarını affetmem" der. Aralarında filmde görmediğimiz bir alaka mı vardır acaba? Sonra sık sık polislerle flört eder. Kaçıp kovalamaca sahnelerinde "Vazifeli ve masum insanlarla benim işim yok" der ve ekler, "Killing hiçbir zaman polis öldürmez." Zaten finalde de Türk polisine yakalanacak, buna adeta sevinecek, "Çok sevdiğim Türk milletinin sevgi ve saygısı bana yeter" diyecektir. Türk polisinin dünyanın en iyi polisi olduğunu söyleyerek ellerini kelepçeye uzatacaktır. İstanbul'a gelen bütün yabancılar gibi, belli ki onun da kalbi yumuşamış ve yarı-Türk olmuştur. *Gökhan Akçura*

Sponeck Birahanesi 11 Aralık 1896'da İstanbul'da basına ve özel davetlilere açık gerçekleşen ilk sinematograf şovunda, Paris Bois de Boulogne'da bir piyade alayı, Joinville'de trenin gara girişi ve gardan ayrılışı, Traville manzaraları, sahile vuran dalgalar gibi Avrupa'nın pek çok şehrinde de gösterilmiş erken dönem atraksiyon sineması örneklerine yer verilmiştir. Yüzyıl dönümü İstanbul'unda Fransızca olarak yayımlanan Stamboul gazetesinde bu gösterimin haberini bulabiliyoruz: "Dün gece basın ve bazı başka davetlilerin katıldığı ilginç bir fotoğraf projeksiyon seansı düzenlendi. İstanbul için önemli bir yenilik olan bu merak uyandırıcı temaşanın organizatörlerini tebrik ederiz. Gösterim, Galatasaray'daki Sponeck Birahanesi'nin ilk katında gerçekleştirildi. Cihaz oksihidrikle aydınlatılan güçlü bir büyülü fener projektörüne sahip. 2-3 santimetre genişliğinde ve 20-25 metre uzunluğunda bir negatif film şeridi iki kuvvetli objektifin önünden çok hızlı bir şekilde geçiriliyor. Bu uzunluğun içerisinde 800 ile 1000 tane kadar durağan manzara fotoğrafı ve başka görüntüler var. Bu durağan resimler beyaz kumaş bir perdeye mekanik bir düzenek vasıtasıyla yansıtılıyor; ancak bu öyle bir hızla gerçekleşiyor ki insan gözü bu du-

rağan imgeleri birbirinden ayıramıyor ve onların canlı olduğu izlenimine kapılıyor. (...) Gösterime eşlik eden hafif gaz kokusu birkaç düzenlemenin ardından kaybolacaktır." Birçok yeni icadın vuku bulduğu ve büyük bir merak uyandırdığı bir dönem olan 19. yüzyıl sonu için bu yeni buluşun teknolojik özelliklerinin estetik olanlardan daha fazla ilgi çekmiş olması şaşırtıcı değil. Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, Stamboul gazetesi yazarı da dönemin bu ruhuna uygun şekilde sinematografın mekanik prensiplerini ve bir cazibe unsuru olarak merak uyandırıcı özelliğini vurgular. ***Canan Balan***

bkz. Fevziye Kıraathanesi; Şimendifer

Star (Satar) Afişleri Yeşilçam afişlerinde en sık karşılaşılan tür Yeşilçam sinemasını yaratan koşulların bir yansıması olarak gerek imge gerekse film adı ya da slogan şeklinde çokça vurgulanan yıldızlarıyla 'Star/Satar' afişleridir. Burada reklamı yapılan film değil, büyük bir yıldızlar geçidi ve şovdur. Yabancı filmlerin afişlerinde olduğu gibi Yeşilçam afişlerinin kompozisyonunda

sıkça gözlenebilen bu anlayışın sebebi endüstrinin üzerinde yükseldiği star sistemidir. Afişlerde grafik olarak filmin adından daha çok vurgulanan yıldızın adı, onun önceki filmlerinin ve basında yer alış şeklinin etkisiyle oluşan beklentiler sayesinde filmin içeriğini de büyük ölçüde yansıtmış olur. Bu öngörü ve beklentiler bütünü 'star text' yani yıldızın imgesinin kariyeri olarak tanımlanır. Filmin yıldızı Şoray, Arkın, Güney olduğunda afişte filmin hikâyesinin portresini çizmenin pek de bir önemi kalmaz. Yeşilçam, yıldızların mit kimliği üzerine kurulduğundan bazen filmlerin adları da yıldızların idealize edilmesi şeklindedir: *Tapılacak Kadın* (1967), *Ölümsüz Kadın* (1967), *Dünyanın En Güzel Kadını* (1968), *Aşk Mabudesi* (1969), *Bebek Gibi Maşallah* (1971). Bu slogan gibi isimler yıldızın güzelliğini çağrıştıran süslemelerle, renk ve karakter seçimleri gibi çeşitli tipografik özelliklerle vurgulanır. Star afişlerinde en sık rastlayabileceğimiz tasarım uygulaması ise starın çerçevelenmiş imgesiyle oluşturulmuş afişlerdir. Burada star bir sanat objesi olarak teşhir edilmektedir. Bir çerçeve değerli veya "bakılası" bir nesneyi korumak ya da vurgulamak için kullanılır. Yıldızların imgeleri daha çok fetiş ve düşsel değerleri varmışçasına çerçevenin içindedir. ***Nazlı Eda Noyan***

bkz. Afiş Ressamları

Star Saçı Kriterleri Yeşilçam'da kadın starların saç modelleri çeşit çeşittir. Düşük gelirli şehirli kadın veya emekçi rolleri için saça az dalga atılmış, masum genç kız ya da feodal kadın için fön çekilmiş olabilir. Ağırbaşlı bir hanımefendi gevşek topuzla arz-ı endam ederken, modern bir annenin saçları kısacadır. Bunca farklı tasarım arasında var olan bir ortak noktadan söz edebiliriz: Star saçı, oyuncunun ve canlandırdığı rolün;

fedakâr, topluma saygılı ve düzenle uyumlu özelliklerinin güvencesidir. Saç tellerinin hepsi film boyunca nerede ve ne şekilde durması gerektiğini bilir ve pozisyonunu asla bozmaz. Kusursuz bütünü oluşturmak için ahenkle süzülürken izleyicinin gözünü okşarlar. Starımız kendini yerden yere atabilir, verem olup yatabilir, sarhoş olabilir, yollara düşebilir, mutfakta salya sümüğe karışabilir fakat saçı asla bozulamaz. Şoför Nebahat'ın kasket altından çıkıp alnına kıvrılan perçemi, böylece birçokları için Sezer Sezin'in alamet-i farikası olabilir. Starın starlığını korumak saçın en önemli görevidir.

Bazı unutulmaz kadın oyuncuların canlandırdığı yan karakterleri ise farklı bir grupta değerlendirebiliriz. Onlar, "esas kız" ahlak, namus, aile gibi değerlerin kırmızı hattına dayanan bir çaresizliğe düştüğünde, imdadına yetişip hızlıca yeni planlar yapabilirler. Risk alıp durumları tersine döndürebilir, önemli yan hikâyeler oluşturup erkekleri dümen suyunda tutabilirler. Paldır küldür hareket ettiklerinden kendi rüzgârlarıyla serinler, canları isterse kapı pencere aralıklarında flört ederler. Kadın karakter oyuncularının saç modellerinin ortak noktası ise elektrikli, uyumsuz ve dağınık tasarlanmalarıdır. Toka veya bantlarla bir yerinden kıstırılsa da, bir tutam yolunu bulup diğer taraftan ülla fışkırır. İsyankâr saçları abartılı modellerle karikatürize edilir. Renkli ve topuklu ayakkabıları, parizyen çorapları, carlak rujları eksik olmayan bu kadınlar yuvarlak hatlı ve dolgun olurlar. Buna karşın diyaloglarda mutlaka çirkinliklerine, sıradanlıklarına veya avamlıklarına dair bir laf geçer. Açıksözlü oldukları için mağdurdurlar ve itirazlarını ısrarla dillendirdikleri için yaygaracı bilinirler. Yeşilçam hikâyecilik geleneği, erki eline alan mücadeleci ve eşitlikçi kadın figürünü, star saçı kriterlerini parlatarak olumsuzlar. Star saçının bölünmez bütünlüğüne gösterilen özen, karakter oyuncularının karikatürize edilmesine olanak tanır ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi baskılar. ***Elif Refiğ***
bkz. Kelebek Toka

Striptiz 1961 yılında yayımlanan Artist dergisinde yer alan bir haber Yeşilçam'ın portresini vermek açısından çok anlamlı. 'Parçalanan Koltuklar' başlıklı ilk haberde şöyle yazıyor: "Ankara'da Gölbaşı Sineması Leyla Sayar strip-tease yapacak diye reklam yapıp pahalıya bilet satıyor. Fakat Göl Gazinosunda yapacağı program nedeniyle erken ayrılan Sayar dansı kısa kesiyor ve seyirciler koltukları parçalıyor." Agâh Özgüç'e göre Yeşilçam'da bir "göbek devri" vardır: "İlk kez 1921 yıllarında çengi sahnelerinde görülmüş, ama asıl salgın 1945'lerden sonra ortaya çıkmıştır (...) Anadolu'daki film işletmecisi, prodüktöre 'Yapacağın filmde göbek olmazsa almam, ona göre' diyordu." 1966'da Sinema Postası dergisine göreyse, Türk filmciliğinin kurtarıcısı striptiz olmuştur: "Prodüktörler bilhassa strip-tiz sahnelerinin Anadolu'da çok fazla ilgi gördüğü iddiasındadırlar. Çünkü büyük şehirlerde daima şöhretli strip-tizciler gece kulüplerinde gösterilerde bulunmakta ve seyirci onları kanıksamaktadır. Halbuki Anadolu, strip-tizi pek görmemekte ve bu temaşa zevkini ancak filmlerde tadabilmektedir. Bu yüzden Anadolu işletmecileri bir filmi alırken bu hususa fazlasıyla önem vermektedirler. Kurdelede çok iyi bir strip-tiz sahnesi mevcutsa filmi, iyi veya kötü olsun tereddütsüz işletmeye almaktadırlar. Hulasa strip-tiz günümüzde Türk filmciliğinin kurtarıcısı olmuştur." Tabii aynı Sinema Postası dergisindeki reklamlara bakılacak olursa, "Pariziyen: Non-Stop

Striptiz programları", "Vagonblö: Alman ve Fransız Strip-tease'ler", "Tepebaşı Cumhuriyet Pavyonu: 7 Strip-tease bir arada", "Kervansaray: Zengin Oryantal" gibi bolca reklam da olduğu görülüyor. *Savaş Arslan*

bkz. Anadolu İşi Film; O Biçim Sinemalar; Porno Sinemalar

Suç Bizde "Suç bizde" 1974 yapımı *Diyet*'te gözümüzün içine bakılarak söylenen, seyircisini, o bakışların üstündeki "son" yazısıyla baş başa bırakan repliktir. Akad'ın Sinemacılar Dönemi'nin öncüsü olması tesadüf değil.

ÜSTTE *Gelin*

"Öyle zoom yapmakla, resimleri kısa kısa kesmekle hareket olmaz. Sinemada hareket dramatik yapının gerilimidir" demişti rejisörümüz. Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı*'ndan (1959) *Kanun Namına*'ya (1952), anlatıcıyla seyirciyi ahbaplığa sürükleyen gerilimli anlatım araçları, Anadolu Üçlemesi'nde daha doğrudan ve çetin bir yola girer. *Gelin*'de (1973) "Biz İstanbul'un kıyı bakkaliyesinde çürüyecek ocak mıyız?" sorusu üzerine, altı karakterin kameraya/bize dönmesiyle olay dertleşmenin ötesine geçer. Yüzleşme, rahatsız etme, vicdan muhasebesi... Ne derseniz artık! Üçlemenin son filmi *Diyet*'te Akad, bu kez ana karakterini kameraya/bize baktırmakla yetinmeyecek, onun aracılığıyla hesap da soracaktır. Zira göçenlerin öyküsünde sıra, hezimete uğramış, iki çocuğuyla kalakalmış Afyonlu Hacer'dedir. İşçi Hacer, aynı fabrikada çalışmaya başlayan Hasan'a sevdalanır da sevda büyük lükstür şu ortamda. Makineler işçilerin kolunu bacağını kapıyor, hakkını arayanlar tehdit edilip sindiriliyor. Grev, sendika hak getire! Ana karakterinin değişimine odaklanan Akad, başlarda sendikayı caiz görmeyen Hacer'in farkındalığını ve "İki birden, üç ikiden iyidir, birleşiniz" diyen sesi duyarak eyleme geçişini gözler önüne seriyor. Nitekim birleşmek de kolay değil, finaldeki faciaının önüne geçmek de... Hasan, kolunu torna tezgâhına kaptırıyor. Kan beynine sıçrayan Hacer, isyanla alıyor o kolu eline, "Al diyetini" diyerek fırlatıyor sömürüye. Fabrika işçilerine tek tek haykırmaya başlıyor: "Suç bizde, bizde, suç bizde!" Ardından kameraya dönüyor, bize bakıyor, zalim hakikati bir kez daha savuruyor: "Suç bizde." *Ceylan Özçelik*

Suçlu Aramızda Metin Erksan'ı anlatan bütün kitapların-yazıların-sohbetlerin bir yerinde "aksi" kelimesi geçer. Söyleşilerine bakınca ustanın kendisinin de aksi davranmayı, huysuzluğu, dikenli açıklamalar yapmayı sevdiğini söyleyebiliriz. Her filminden sonra kimi gerçek, kimi abartılı hikâyeler armağan eder sinema tarihine. Setten kovulan kameramanlar, çöllerde süründürülen şöhretli oyuncular, azarlanan eleştirmenler, küçümsenen yeni kuşak yönetmenler. Aktarılanların ne kadarının doğru olduğu önemini yitirir zamanla. Ustalığına, yaratıcılığına, filmlerine olan hayranlığın ötesinde bir algıyla düzeni bozan suçlu olarak görülür Erksan. Sinema dünyasının her köşesinde dolaşmayı seven bir suçlu gibidir. Aramızdaki suçlu. Zaman, modern-

leşme, mülkiyet, göç, yalnızlık, birey, aşk konusunda herkesi 'ters köşe'ye yatırmayı seven bir suçlu. Bütün o harika filmleri arasında adı yeterince anılmayan *Suçlular Aramızda*'nın (1964) bir kahramanıdır belki de. Sinemanın en güzel suçlusu olmak, herkese nasip olmaz. ***Yekta Kopan***

Sultan II. Abdülhamid'in Cuma Selamlığı Pathé film şirketinin 1908 yılı kataloğunda *Le Salamalick Public à la Mosquée Hamidié* ismiyle kayıtlı olan filmdir. Pathé'nin arşivinde mevcut olmayan 90 metrelik bu filmin Rusça arayazılı bir kopyası Rus arşivlerinin dijitalize edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Pathé kataloğuna göre bu haber filmi Eylül 1908'de Fransa'da gösterime girmiştir. Basından bir "selamlık" filminin aynı tarihte Almanya'da da gösterildiği takip edilebilir. Selim Sırrı Tarcan'ın İkinci Meşrutiyet'in ilanından (23-24 Temmuz 1908) hemen sonraki Cuma selamlığında çekildiğini söylediği film bu olmalıdır. Pathé kataloğundaki tarifle Rus arşivlerinden gelen film arasında Rusya'daki montajda meydana gelmiş olan bazı farklar mevcuttur. Rus arşivlerinden gelen görüntüde filmin başlangıcında Yıldız Sarayı'nın girişi ile Yıldız Camii arasında bekleyen halk ve tören düzenine geçen askerler görülür. Seyirci kalabalığının içinde fotoğraf çekenler göze çarpar. Ardından Sultan Abdülhamid'in arabayla ilerlediği görülür. Bir sonraki sahnede harem kadınlarını taşıyan kapalı arabalar görülür ve orijinal kataloğa göre bu, son sahne olmalıdır. Rus versiyonunda bu sahne montajda –belki seyircinin hareme ilgisi gözetilerek– iki kez tekrarlanmış, peşine önce Yıldız Camii'nin, sonra klasik yapıya sahip bir caminin sabit planları eklenmiştir. Rus versiyonunda son sahnede Sultan Abdülhamid arabasının içinde, bu kez başka bir açıdan tekrar görünür. Ancak Sultan Abdülhamid'in farklı açılardan iki görüntüsünün olması bir soru işareti uyandırır: Orijinal katalog kaydında yer almayan bu ikinci görüntü için ilk ihtimal ikinci bir kameranın olduğu ve Rusya'daki kopyaya montaj sırasında eklendiğidir. Bir başka ihtimal Sultan II. Abdülhamid'in kızı Şadiye Sultan'ın 1905'teki padişaha suikast girişiminden sonra çekildiğini söylediği filmden alınarak monte edilmiş olduğudur. Varlığı şüpheli sayılan, daha erken tarihli bu diğer filme henüz arşivlerde rastlanmamıştır. ***Saadet Özen***

bkz. Kayıp Filmler; Osmanlı Sineması; Sinematograf İmtiyaznamesi

SOLDA
Metin Erksan
SOLDA
Sultan II. Abdülhamid'in Cuma Selamlığı

Sultan Vahdettin'in Kılıç Alayı

2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema ve Televizyon Merkezi ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı işbirliğiyle bir restorasyon projesi hayata geçirilmiş, üniversite arşivine Bakanlık tarafından gönderilmiş olup yirmi beş yıldır bekleyen nitrat film stoku bu kapsamda peydepey işlenmeye başlanmıştır. Söz konusu film bu restorasyon sürecinde keşfedilmiş zengin bir görsel kaynak; bir Osmanlı padişahının kılıç alayını gösteren, halihazırda bilinen yegâne hareketli görüntü kaydıdır. Altı dakikalık bu film üç sekansta 1918 yılında gerçekleşen bu merasimin farklı aşamalarını gösterir: Haliç'ten Eyüp Camii'ne giden Cülûs Yolu'nda tören alayı ve padişah, maiyetinde aralarında Enver, Talat ve Cemal Paşaların da bulunduğu İttihat ve Terakki'nin önde gelenleri, Fatih Türbesi ziyareti. Türbelerin ya da caminin içinde kayıt yapmayan kamera farklı açılardan tören alayının ilerlediği sokakları görüntüler. Bu esnada yolda işbaşında olan başka kameramanlar ve fotoğrafçılar da görüntüye girer. Filmde sahneleri açıklayan bazı Osmanlıca arayazılar da mevcuttur: "Şehir namına rekzedilen müzeyyen ve muhteşem tak" şeklinde bir arayazıdan sonra geniş bir yolda "Padişahım Çok Yaşa" yazılı, bayraklarla donanmış bir tak ve geçit alayı kayda girer. "İstanbul ahalisi namına istikbal ve arz-ı tebrikât eden heyet-i mahsusa ve nutuk iradı" şeklindeki diğer bir yazıdan sonra arabanın içinde nutku dinleyen Sultan Vahdettin kadraja girer. Restorasyonlar sırasında, kutusundaki ibareye dayanılarak 'Sultan II. Abdülhamid'in Cenaze Merasimi' olarak etiketlenmiş başka bir filmin de esasen Sultan Vahdettin'in kılıç alayı sırasında, Fatih Türbesi'ne giden yolda çekildiği planların benzerliğinden ve devamlılığından anlaşılır. Bu ikinci filmde türbeye geliş sahnesinin başı vardır, Sultan Vahdettin'in içeri girdiği, erkânın dışarıda kaldığı görülür. Ziyaret bitince yeni padişah arabaya biner, veliaht Abdülmecid Efendi (ileride Halife Abdülmecid Efendi) onu selamlar. O gün devlet namına filmi çekenler hiç tahmin etmese de son Osmanlı padişahını ve veliahdını kayda geçmişlerdir.

Saadet Özen

bkz Harf İnkılâbından Önce Sinemanın Harfleri; Kayıp Filmler; Osmanlı Sineması

Süreyya Paşa Sineması

İstanbul, Kadıköy'de 1927'de mebus Süreyya Paşa (İlmen) tarafından kurulan sinema salonu. Süreyya Paşa Sineması'nda tiyatro, opera ve konserler de düzenleniyordu. Süreyya Paşa'ya göre sinema "ilmî, fennî, siyasî, içtimaî büyük bir propaganda vasıtası"ydı. Türkiye'de sinemanın gelişimine katkıda bulunan Süreyya Paşa, meclise sinema salonlarının vergilendirilmesiyle ilgili bir kanun teklifi bile sunmuş ve bu öneri yıllar sonra dikkate alınmıştı. Sinemanın fuayesinin, Paris'in Champs-Élysées Tiyatrosu'nun fuayesinin aynısı olduğu ve iç dekorunun da Alman tiyatrolarından kopya edildiği iddia edilir. Süreyya Paşa bu sinemanın âdeta bir "Avrupa tiyatrosu" gibi olmasını istemiş. Çağdaşları gibi bir sonuç elde edince de

"milli bir onur" yaşadığını anılarında belirtmişti. Filmlerle askerden esnafa kadar geniş bir seyirciye ulaşmayı hedefleyen Süreyya Paşa, sinemanın duvarına Osmanlıca "Geliniz, görünüz, ibret alınız!" ibaresini yazdırmıştı. Restorasyon sonrasında bu ibare silinmişse de Kadıköy'de, Cumhuriyet'in erken yıllarında, bu sinemanın bir eğitim ve kültür misyonu içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bir sinema salonu olarak serüvenine başlayan Süreyya Paşa Sineması, halen operalarıyla İstanbullulara hizmet vermekte. ***Özde Çeliktemel***

bkz. Emek Sineması; İbret Yeri; Pathé Sineması

Üstte
Süreyya Paşa

HOLİVUT

Her ayin birinde, onunda ve yirmisinde neşrolunur sinama mecmuası

FIATİ 12½ KURUŞ

BELEDİYE KÜTÜPHANESİ No. B/170-1

HOLİVUT GAZETESİ

Ş

Şadan Kamil Sinemamızın Muhsin Ertuğrul'dan sonraki 'Geçiş Dönemi'nin en önemli isimlerinden, yönetmen, kurgucu, senarist, görüntü yönetmeni, ses kayıtçısı, ses mühendisi, ışıkçı, laborant, senkron uzmanı, dublaj sorumlusu. 1917'de doğdu, anne-babasını küçük yaşta kaybetti. Sinemayla ilk karşılaşması, akrabası Halil Kamil'in kurduğu HA-KA Film tarafından işletilen Taksim Sineması'nda izlediği yabancı filmlerle oldu. 1936'da Münih'teki Devlet Fotoğraf Okulu'na yazıldı. Berlin'de UFA stüdyolarında, Paris'teki Pathé'de bulundu, dönemin yüksek teknolojisiyle ilgili teknik bilgisini geliştirdi. 1938 sonunda Türkiye'ye dönüp HA-KA Film'de çalışmaya başladığında kendi deyimiyle "tek başına stüdyo" hâline gelmişti. 1943 yılında, Kurt Bernhardt'ın *Die Letzte Kompagnie* (1930) filminden uyarlanan *Onüç Kahraman* ile yönetmenliğe adım attı. 1922-1939 arasındaki Tiyatrocular Dönemi'nde sinemanın tek hâkimi konumundaki Muhsin Ertuğrul'un temsil ettiği anlayışa karşı Faruk Kenç, Baha Gelenbevi ve Turgut Demirağ gibi isimlerle birlikte yeni bir sinemayı savundu. Sinema anlayışlarını yıllar sonra "Film, gerçeği istiyor. Film, tiyatro gibi sahneden idare edilebilen bir yer değil. Film, gerçek!" sözleriyle ifade edecekti. 1950'lerin sonundan itibaren Yeşilçam'ın seri üretime geçmesi ve sektörde yönetmenlerden ziyade yapımcıların söz sahibi hâline gelmeleriyle yönetmenlikten uzaklaştı. Son filmi, başrolünde Semih Sergen'in yer aldığı *Dağları Delen Ferhat* (1959) oldu. Bir kamyonun Anadolu seferini anlatan film, aynı yıl Karlovy Vary Film Festivali'ne katıldı. 70'li yıllarda seks filmleri furyasıyla birlikte sinemadan iyice uzaklaşan Şadan Kamil, ilerleyen dönemde reklamcılıkla uğraştı. Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nin yürüttüğü Görsel Hafıza Projesi kapsamında kendisiyle 2009'da, ölümünden kısa bir süre önce yapılan söyleşide, uzun kariyerini şöyle tanımlıyordu: "Gelmişim doksan bire. Hâlâ da konuşuyorum. Ben kendine mahsus bir insanım. Yaşadığım bu 55-60 senelik film hayatımda şikayet edeceğim hiçbir şey yok!" ***Berke Göl***

ekz. Faruk Kenç

Şark Yıldızı Selma Hanım

1932'de, dönemin en popüler sinema dergilerinden Holivut 'Şark Yıldızı Selma Hanımın Mektupları' başlıklı bir yayın tefrika etmeye başlar. Selma Hollywood'da yıldız olmayı kafasına koymuş, İstanbul'da lise öğrencisi olan güzel bir kızdır. Hollywood'a gidip orada yaşadığı bin bir güçlüğün ardından 'Şark Yıldızlığı' yarışmasını kazanarak dünyaca ünlü bir

SOL SAYFADA Holivut dergisi kapağında Selma Hanım

sinema yıldızı olma hayalini gerçekleştirmesinin hikâyesi, başından geçenleri babasına anlattığı mektuplar şeklinde okuyucuya aktarılır. Holivut dergisi Selma'nın hikâyesinin daha gerçekçi olması için, MGM'e bağlı olarak çalışan, herkesin tanıyacağı kadar ünlü bir oyuncu olmayan Miriam Marsh'ın aslında "bizim" Selma olduğunu iddia eder. Bir yandan her sayıda Selma'nın Hollywood yıldızı olma hikâyesi parça parça yayımlanırken bir yandan da Miriam Marsh'ın çeşitli resimleri 'Şark Yıldızı Selma' olarak basılır. Hollywood'da yıldız olmak derginin çoğu okuyucusunun paylaştığı bir rüya olduğu için Selma'nın hikâyesine ilgi yoğundur. Dergi, kendisiyle doğrudan temas kurmak isteyen okuyucularına Selma'nın adresini şu şekilde duyurur: "Karilere [Okuyuculara] Şark Yıldızı Selma hanımın adresi Marian [Miriam] Marsh Warner Bros. Picture HOLLYWOOD Californie - U.S.A."

Dönemin bir başka sinema dergisi Foto Süreyya'nın, kendisine gönderilmiş bir okuyucu mektubunu yanıtlarken Şark Yıldızı Selma haberlerinin uydurma olabileceğini ima etmesine kadar her şey kusursuzdur. Bu imadan rahatsız olan bir Holivut okuru, dergisinden bu "ağır itham" altında kalmayarak okuyucularını rahatlatmasını ister. Okuyucunun olayı bir gurur meselesine çeviren bu çağrısı üzerine yayımladığı cevap yazısında Holivut, dönemin tüm yayıncılarının bildiği ve ortak olduğu bir sırrı açık etmeye çok yaklaşır: "Foto Mecmuası Selma hanım için güya Hollyvoot a sormuş ve oradan böyle bir artistin olmadığı cevabını almış. Şimdi biz de kendisine açıkça şunu teklif ediyoruz: Foto mecmuası, Hollyvood a gönderdiği telgrafın makbuzu ile, orada olmadığı –pek iyi bildiğimiz– muhabirinden, gelen cevabın fotoğraflarını neşretsin." Elbette, hem Hollywood yıldızı Selma hem de Hollywood muhabiri birer kurmacanın ürünüdür. Zaten yaşanan gerilimin ardından Şark Yıldızı Selma'nın her sayıda tefrika olunan hikâyesi de birdenbire kesilir. Holivut ve Foto Süreyya dergileri, bu olayla varlık zeminlerini yaratan ilüzyon perdesini bir an için aralayıp okuyucularına teşhir etmeye yaklaşsalar da devamını getirmezler. Hollywood stüdyolarıyla ve yıldızlarıyla güçlü bağlara sahip oldukları imajı "herkesin iyiliği adına" parıldamaya devam eder.

Selma'nın Holivut dergisinin sayfalarında başlayıp yarım kalan hikâyesinin tamamını ise ancak on iki yıl sonra, 1944'te bu kez kurmaca olduğu gizlenmeden Ziya Şakir imzasıyla 'Selma Nasıl Şark Yıldızı Oldu?' adıyla roman olarak yayımlandığında öğrenebiliriz.

Özge Özyılmaz

BKZ. Mektupla Artistlik Okulu; Sinomani

Şebeke 1970'lerde (başlangıcı 1960'lar), öğrencilerin toplu taşıma araçları ve sinemalara indirimli girmesini sağlayan kimlik kartının adıydı 'şebeke' (aynı zamanda bir Sidney Lumet başyapıtı tabii). Öyle şimdiki gibi 'sembolik' değil, yarı yarıya bir indirim söz konusuydu sinemalarda. Ancak bunun da bazı handikapları oluyordu hâliyle. En temel problem, koca salonda yalnızca ilk iki sıraya oturabilmesiydi 'şebeke'lilerin! Bugünün 'bölünerek küçülen' salonları gibi de olmadığından, öğrenciler devasa perdenin dibinden seyretmek zorunda kalıyorlardı filmleri (iki film birden tabii). Bir simit, bir ayran

(plastik kapaklı şişede), bir de şebeke bilete yeten parasıyla sinemaya koşan öğrencilerin bir kısmı, büyüdüklerinde de bu alışkanlığı devam ettirdiler ya da bunu bir alışkanlık hâline getirdiler. Onları maceradan maceraya sürükleyen –en önden seyrettikleri– filmlerin 'dayatılan' atmosferini bugün de bambaşka filmlerle ama benzer bir heyecanla, gene önlerden (en önden değil belki) soluyorlar. Sinemalardaki şebeke bilet uygulaması, koşulların insanı şekillendirmesinin 'ölçülebilir' örneklerinden biri, buna kuşku yok. Yaşayan bilir, yaşamayan da buradan okur, öğrenir! ***Murat Özer***
ekz. Yan Koltuk

Şimendifer Sponeck Birahanesi'nde, ardından da Fevziye Kıraathanesi'nde yapılan İstanbul'un ilk halka açık sinema gösterimi programında yer alan *Şimendifer*, bugün 'Trenin Gara Girişi' olarak ün salmış Lumière filminden bir başkası değildi. Romancı Recaizade Mahmut Ekrem'in oğlu, çevirmen, yazar ve diplomat Ercüment Ekrem Talu, daha sonra kaleme aldığı anılarında *Şimendifer*'in ilk sinema izleyicileri üzerindeki etkisini şöyle anlatıyordu: "Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşine takılı vagonlarla duruyor. Ruhtum üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. (...) Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldanmalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Haniya ben de korkmadım değil. (...) İki dakika ara verdiler." Ekrem Talu'nun izlenimleri, Avrupa'nın dört bir yanındaki farklı kentlerde o dönem sinemayla ilk kez tanışan kitlelerin, kendilerine doğru hızla yaklaşmakta olan lokomotife verdikleri tepkiyle müthiş benzerlik taşımaktadır. Öyle ki, dönemin gazetelerine yansıyan haberlere ve yorumlara bakıldığında, "trenin perdeden fırlayıp izleyicileri ezmesinden" duyulan korkunun dilden dile, kulaktan kulağa yayılarak bir tür mit yarattığını söylemek yanlış olmaz. Bugün hâlâ bu filmi izlememiş olanlar bile, kitlelerin verdikleri bu tepkiyi bilir ve anlatır. Bu kuvvetli 'duygulanım' sinemanın gücünü tasdik eden ve dünya çapında ilan eden, hâlâ azımsanan kuvvetli bir mit doğurur.

Aslında bu efsanevi duygulanımın menşei, sinemanın estetik temellerinde yatmaktadır. Öncelikle, karanlık ve dar mekânlarda yapılan ilk gösterimlerin kalabalık da olduğu düşünüldüğünde, izleyicilerin belli bir güvensizlik hissi yaşadığını tahmin etmek zor değil. Bununla birlikte, sinematografın yerleştirildiği nokta ve görüş açısı da, tedirginlik hissi yaratmakta büyük paya sahip. Louis Lumière, sinematograf, demiryolunu diyagonal görecek şekilde yerleştirerek, hareketin kadrajda kapladığı alanı olabildiğince arttırmıştı. Lens etkisi sayesinde de aslında yavaşlayan tren, sinematografa yaklaştıkça giderek hızlanıyor gibi görünüyordu. Uzakta küçük bir nokta olarak beliren kara tren, saniyeler içinde, giderek hızlanarak ve giderek büyüyerek tüm kadrajı kaplayıveriyordu. Âdeta kapkara bir leke yutuyordu ekranı! Tüm bunların ilk izleyicilerde yarattığı etki, hiç de azımsanacak gibi değildi.

Gerçek
Trenin Gara Girişi

Ufak bir not düşelim: Genel kanının aksine, *Trenin Gara Girişi* adında tek bir film bulunmuyor. Özellikle diyagonal çizgi üzerindeki hareketi incelemeyi çok seven Louis Lumière, aynı kompozisyonla birçok film çekmiş. Bugün genellikle bu filmden bahsedildiğinde hatırlanan, en popüler olan versiyonu Lumière Katalogu'nda 653 numarayla kaydedilen (ve kimi kaynaklara göre) 1896 kış aylarında çekildiği tahmin edilen *L'Arrivée du Train à La Ciotat*'dır. İstanbullu izleyicilerle buluşanın hangisi olduğu merak konusu, ancak bu filmlerin çoğunun, sinematografik kompozisyonu gereği benzer bir duygulanımı tetiklediği söylenebilir. ***Ash Özgen Tuncer***

ⓚz. Sponeck Birahanesi; Fevziye Kıraathanesi

Şimşek Video 90'lı yıllarda yerli filmlere ulaşmak konusunda güçlük çeken belli bir sinefil kitlesine ziyadesiyle hizmet vermiş videocu dükkânı. Yeri, Beyoğlu Balık Pazarı'nda, kokoreççileri geçtikten hemen sonra solda bulunan Ash Han isimli pasajın girişinde, tam karşıdaydı. 1990'ların başında açılan özel televizyonların Yeşilçam'ın kapanan yapım şirketlerinden kiloyla satın aldıkları filmleri yayın programlarını oluşturana kadar günde kim bilir kaç kez teklifsiz telifsiz göstermelerini fırsat bilerek kopyalıyordu bu filmleri Şimşek Video. İlk başlarda VHS kasetlere, sonrasında VCD'ye, 2000'lerle birlikte DVD'ye de çekilen filmler arasında televizyonda yakalaması zor, hiçbir yerde kolay kolay bulunmayacak filmler olabiliyordu. 90'ların ikinci yarısı ve 2000'lerin başında üniversite kütüphanelerinde, derslerde, akademik çalışma yürüten kişilerin koleksiyonlarında özel TV kanallarının logolarını üzerinde taşıyan bu filmler önemli bir yer tutuyordu. Dükkânda çalışan gençlerin geceleri uyumadan sabahlara kadar, o kanal senin bu kanal benim Yeşilçam filmi peşinde koştuğu bizzat dükkân ahalisi tarafından dile getirilmiştir. Türkiye'de yerli filmlere rahatça ulaşılabilecek herkese açık film arşivlerinin eksikliği konusundaki tartışmalara inat eski filmleri kendi yöntemleriyle erişilebilir kılan ve zamanla kendisi kült bir mekâna dönüşen Şimşek Video, sonraki dükkân sahibinin dediğine göre 2014 yılında kapanmış, sahiplerine ne olduğu bilinmiyor. Yerli film dolaşımının, artan bir hızla özel kanallar ve dijital platformlardan sosyal paylaşım sitelerine, internet sayfalarına transfer olduğu bir zamanda korsanı bedavaya getiren bu yeni sistemle daha fazla rekabet edememiş olsa gerek. ***Övgü Gökçe***

ⓚz. Ahlgan Cult Shop

İzmir Şaşkın Damat

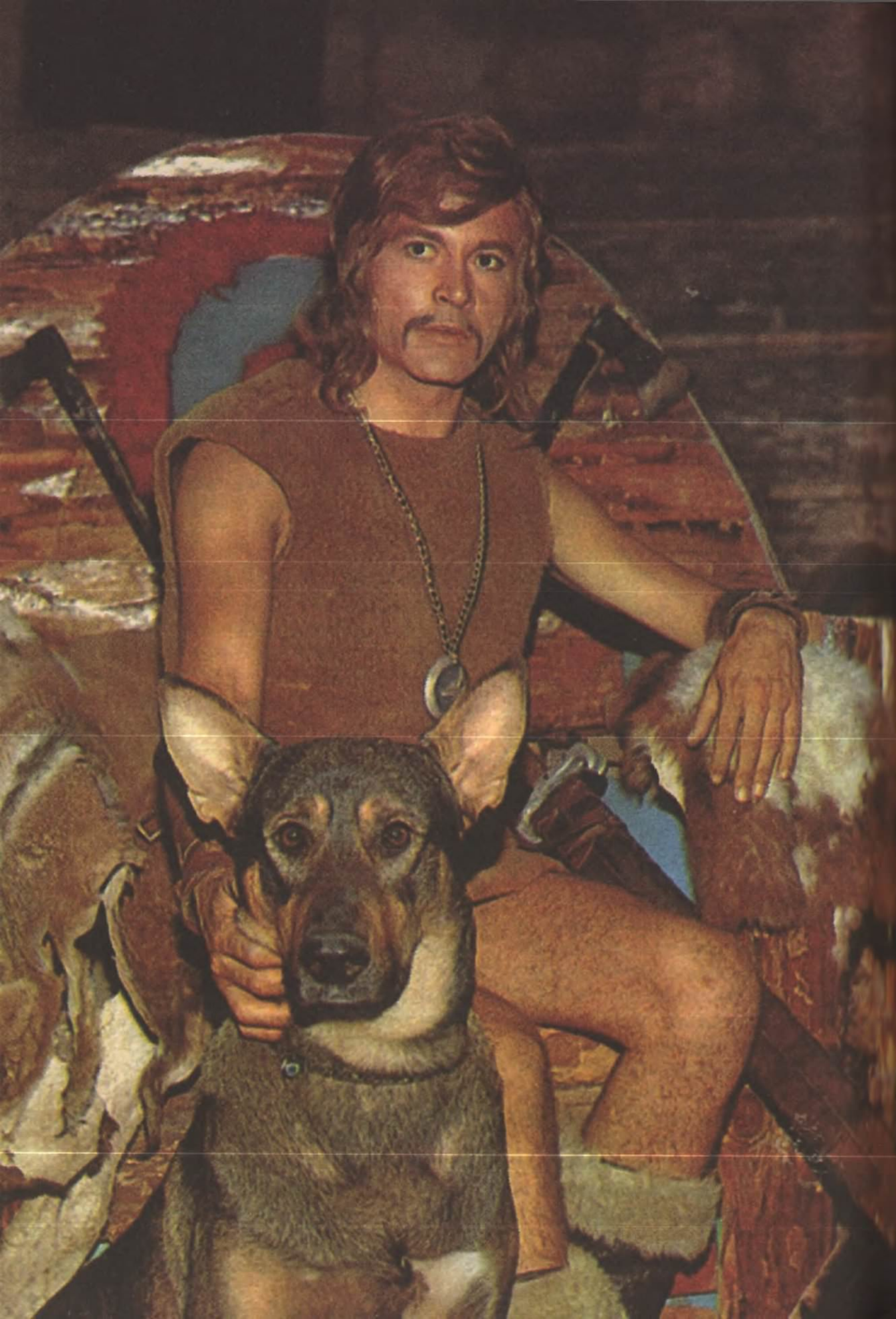
Şoko Parti Şoko Partisi olarak da geçer. *Şaşkın Damat* (1975) adlı filmde rastlanılan bir tür parti ve seksli eğlence. Müzik ve dansla başlayan bu partinin ilerleyen saatlerinde sıcak çikolata dolu büyük bir kase gelir. Herkes kendi kabına bir miktar alarak çiftler hâlinde odalara çekilir. Yeşilçam'da sık sık karşımıza çıkan bu ve benzeri partiler çoğunlukla "Batı özentisi" üst sınıfın aşırılığın hâkim olduğu dejenere, yoz hayat tarzını temsil eder. ***Çiçek Kahraman***

Şöhretin Sonu Bülent Ersoy'un başrolde kendisini canlandırdığı, gerçek hayatta yaşadığı cinsiyet bunalımını konu

edinen yarı otobiyografik film. Yönetmeni Orhan Aksoy, yapımcısı Türker İnanoğlu, vizyon tarihi Nisan 1981. Filmin hit parçası olan ve filme alternatif başlığını veren Yüz Karası'nın söz yazarı Mehmet Yüzüak'tır. Halen ara ara televizyonlarda gösterilse de Türkiye sinema tarihi üzerine düşünürken dikkate alınmayan bu film aslında sinemamızın kuir cevherlerinden biridir. Dönemin özensiz filmlerindeki olağan saçmalık dozu bu filmde, hem konusu gereği, hem de cinsiyet geçişinin ileri safhalarında olan başrol oyuncusu, zaman zaman genç bir erkeği canlandırdığı için *genderfuck* (toplumsal cinsiyet kalıplarıyla kafa bulan) tabir edilebilecek seviyelere varır. Filmde, birbirleriyle olduğu kadar kendi içlerinde de çelişen dört ayrı anlatı hattı üst üste biner: Bülent'in şöhrete kavuşması; lineer kronolojiden mahrum bir cinsiyet geçiş süreci anlatısı; Bülent ile sevgilisi Aslı (Serpil Çakmaklı) arasındaki, aslında hetero olarak okumamız istenen ama Bülent'in kıyafetleri ve büyük memeleri göz önünde tutulunca lezbiyen olarak yorumlanması gereken ilişkisi; "dostu" ve "sazının belkemiği" kemancı Doğan'la hetero mu gey mi olduğu muğlak ilişkisi... Film vizyona girdiğinde Ersoy cinsiyet değişikliği ameliyatı için Londra'ya gitmişti, yakın dönemdeki bir açıklamasına göre ameliyat masraflarını filmden kazandığı parayla karşıladı. Bülent Ersoy'un herkesin gözünün önünde gerçekleşen cinsiyet değiştirme sürecini tam olarak açıklayamasa da, filmin kuşkusuz en önemli işlevi izleyiciyi Ersoy'un derdine duygudaşlık etmeye davet etmekti.

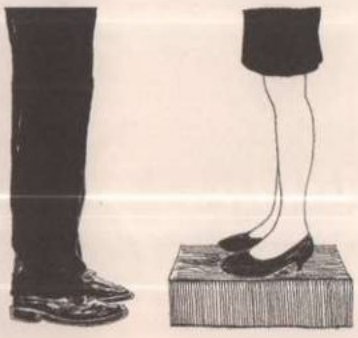
Başak Ertür

bkz. Caniko; Kadın Kadına; Mantıksızlığın Mantığı



T

Takozlama Yeşilçam'ın bulduğu ilginç bir teknik tabirdi. Özellikle aralarında boy farkı olan oyuncuların perdede aynı hizada gösterilmesi için başvurulan bir yöntemdi. İki oyuncunun bel, omuz ve yakın plan çekimlerinde boyu kısa olanın ayaklarının altına diğer oyuncuyla eşitliği sağlamak için onluk, yirmilik kimi zaman da otuzluk takozlar konurdu. Set işçileri çoğunlukla, boy farkı olan oyuncuların rol aldığı filmlerde kimin ayakları altına kaçlık takoz konulacağını ezbere bilirlerdi. ***Burçak Evren***



Tamba Tumba Esmer Bomba

Yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı *Dünyanın En Güzel Kadını* (1968) filminde Türkan Şoray'ın söylediği, Belkıs Özener'in seslendirdiği, dillerden düşmeyen Metin Bükey bestesi. Filmde Türkan Moray (Türkan Şoray) iş bulmak için Yıldız Gazinosu'na gider ancak müdür "iki kızlı program lazım" olduğunu söyleyerek adaylardan gitmelerini ister. Türkan da hemen orada tanıştığı Serpil'e (Sevtap Erboran) "Esmer Bomba'yı biliyor musun?" diye sorar. Serpil evet deyince beraber şarkının giriş kısmını söylerler. Gazinonun sahibi o sırada tesadüfen müdüre telefon eder ve şarkıyı telefonda dinler. O da, müdür de çok memnun kalınca ikili işe alınır. Gazinoda 'Tamba Tumba'yı seyirci önünde tekrarlarlar. Bu sefer dekor, kostüm ve koreografi de eklenmiştir. Şarkı Suat Sayın'ın tumba solosuyla başlar. Latin ezgilerinin etkisindeki giriş melodisinden sonra Türkan ve Serpil dans ederek müziğe eşlik ederler. Şarkının nakarat bölümünün sözleri pek akılda kalıcıdır: 'Tamba tumba esmer bomba.' ***Çiğdem Borucu Erdoğan***

Tamba Tumba Esmer Bomba
Taba tumba tamba tumba
Başımda bir tatlı bela
Tamba tumba tamba tumba
Yine mi geldin fikrimi çeldin
Gel yanıma yap bir numara
Kollarını sar boynuma
Akopella bekopella
Başımda bir tatlı bela
Tamba tumba esmer bomba
Taba tumba tamba tumba

Tarkan'ın Diz Üstü Eteği Sezgin Burak'ın çizgi romanından Yeşilçam'a transfer olan Hun savaşçısı Tarkan'ın süt beyazı bacaklarını ortada bırakan kostümünü tanımlamak için kullanılabilecek ifade. Kurtlar tarafından yetişti-

SOL SAYFADA
Tarkan rolünde Kartal Tibet

rilen Tarkan'ın yaz kış üstünden eksik etmediği kürkümsü kıyafeti belini saran kemerin altında kısacık kalınca, henüz otuzlarının başındaki Kartal Tibet'in tıraşlanmış bacakları da sere serpe ortaya dökülür. Hâliyle, dövüş sahnelerinde, akrobatik hareketlerde izleyenin gözünü kaydırır. Dudaklarının üzerinde seyrelip çenesine doğru incecik kıvrılan bıyıkları ve yanından ayırmadığı sadık kurduyla (bozkurt elbette), Güneş Dil Teorisi'nin savunucularının ikonu olabilecek bu yenilmez savaşçının bedeni, dizlerinin bir hayli üstünde biten bu kostümle kafaları karıştırır, Tarkan'a tuhaf bir cinsel enerji katar. Tarkan serisinin günümüzde halen popüler olmasında, pazar sabahı kuşaklarını doldurup esrarengiz bir seyir keyfi vermesinde bu etek boyunun rolü yadsınamaz. ***Abbas Bozkurt***

Tarzan İstanbul'da 1952 yılında çevrilen *Tarzan İstanbul'da* filminin yönetmeni Orhan Atadeniz, oyuncuları ise Tamer (Toma) Balcı, Necla Aygül, Aziz Basmacı, Hayri Esen ve Yaşar İzgi'dir. O dönem gazetelerinde yer alan haberlere göre, filmin otuz beş kişilik teknisyen ve artist ekibi, haftalarca "Belgrad ormanlarının derinliklerinde" kamp kurmuşlardır. O sıralar İstanbul'da temsiller vermekte olan Medrano Sirki'nin vahşi hayvanları ve filleri ormana götürülerek filme Afrikavari bir hava vermeye çalışılmıştır. Yine de filmi izleyince çoğu "vahşi" sahnenin, MGM yapımı *Tarzan (Tarzan the Ape Man*, 1932) filminden apartılmış parçalardan oluştuğunu hemen anlıyorsunuz.

Filmimiz bir Afrika seyahati ile başlar. Tesadüfen bir Türk'ün iskeleti bulunur. İskeletin yanındaki mektupta vahşi Gaboni kabilesinin saldırısına uğrayan zavallı adamın oğlunun da kaçırılmış olduğunu öğreniriz. Elbette bu çocuk sonradan büyüyüp Tarzan olacaktır. Yani kanının ilk damlasından itibaren Türk bir Tarzan'la karşı karşıyayız! Mektupta bir de define haritası vardır. İşte bu definenin peşine düşülür. İşin içine "vahşi zenciler" yani Gaboniler katılır. Tarzan onların elinden masum beyazları kurtarır ama bu arada yaralanır. Onu Fil Timba ile Şempanze Çita iyileştirirler. Kafileden Necla ile Tarzan arasında hafif tertip bir aşk başlar. En sonunda kötüler cezalanır, iyiler Tarzan sayesinde kurtulur. Afrika fatihi Türkler Tarzan'ı da yanlarına katıp İstanbul'a dönerler. Pantolon ve ayakkabı giymiş olan Tarzan, Harem'den arabalı vapurla karşıya geçerken "İstanbul'da orman var mı" diye sorar, Aziz Basmacı "Kâğıthane'de var. Timsah bulunmaz, ama lüferi boldur" diyerek bir kahkaha patlatır.

Tarzan İstanbul'da filminin Tarzan'ı Tamer Balcı, aslında Rum asıllı bir vatandaşımızdır: Toma Balcı. Hakkında ayrıntılı bir makale yazmış olan Ümit Bayazoğlu'nun verdiği bilgilere göre Toma, atletizmin bütün dallarında olduğu gibi yüzmede, kürekte, futbolda (kaleci) ve voleybolda da başarılı bir sporcudur. 1940'ta Türkiye çekiç atma şampiyonu olur ve Balkan Oyunları milli kadrosuna seçilir. Yarışmalar sonunda birinci olup altın madalyayı kazanır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında tam üç yıl boyunca ve üstelik gayri Müslim olduğu için "sakıncalı" damgasıyla askerlik yapar. Askerden sonra 20th Century Fox'un çektiği *Çiçero* (1949) adlı filmde dublörlük yapar. Bu onun Yeşilçam'la tanışmasına vesile olur. *Ali Veli* (1951), *Köroğlu* (1953), *Nasreddin Hoca ve Timurlenk* (1954), *Çölde Bir İstanbul Kızı* (1957), *Osman Çavuş* (1960) gibi filmlerde rol alır. Tarzan filmi çekilmeye karar verilince de Toma ilk akla gelen isim olur. Ancak ona, Rum kimliği gizlemek için 'Tamer' adını münasip görürler. Sen Tarzan'ı hem Türk yap, hem Rum oyuncuyu oynat, hem de onu da Türk yap! ***Gökhan Akçura***

BKZ. Hayri Esen

Terbiyevi Filmler Cumhuriyetin ilk yıllarında, halkın eğitimi için ithalatı, dolaşımı ve gösterimi kolaylaştırılan "eğitici" nitelikteki filmler. Halkın eğitilmesi şiarıyla bir nevi sinema piyasası düzenlemesi de yapılmış, çeşitli denetleme, kontrol ve sansür mekanizmaları uygulamaya konmuştur.

1927 yılında İtalya'da Mussolini'nin desteğiyle kurulan Beynelmilel Terbiyevi Sinema Enstitüsü, 1930 yılında Milletler Cemiyeti'ne devredilmesinin ardından, birçok ülkeye ve Türk Hariciye Vekili'ne bir mektup gönderir. Bu mektupta "terbiyevi" filmlerin gümrük vergisinden muaf tutulması gibi dağıtım ve dolaşımda türlü kolaylıkların sağlanması rica edilmektedir. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Cemal Hüsnü, Türkiye'de henüz "köklü bir şekilde kontrol altına alınmamış" olan sinemanın bu vesileyle rayına oturtulabileceğini düşünür. Cemal Hüsnü'nün görüşlerini 'Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset' adlı kitabında Serdar Öztürk şöyle aktarır: "Memleketimiz dahilinde sinema filimlerinin terbiyevi noktai nazardan sansür edilmesinin bir an evel tanzim ve temini zaruri bulunmaktadır. Teşrinievvel bidayetlerinde meriyete girecek olan umumi hıfzıssıhha kanunu altı ile on yaş arasındaki çocukların yalnız gündüzleri ve terbiyevi mahiyette olan sinemalara gidebileceklerine amirdir. Hangi nevi sinemaların terbiyevi kıymette bulunduğunu tayin ve onlara çocuklara devamına müsaade bir terbiyevi umumiye meselesi olduğuna nazaran sinema filimlerinin sansüründe talim ve terbiye mütehassıslarının da reyine müracaat zaruridir."

1932 yılında eğitici ve öğretici filmlerin belirlenmesine yönelik kurullar oluşturulmaya başlanacak ve bu kurullarda İçişleri Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlığı'ndan seçilen kişiler görev alacaktı. Serdar Öztürk'ün dönemin gazetesi Son Posta'dan yaptığı aktarımlara göre 1932 Ağustos'unda filmleri kontrol etmeye başlayan kurul, "yabancı ülkelerden gelen filmlerin din propagandası yapıp yapmadığı, ahlak kurallarına uygun olup olmadıkları ve ulus ile vatan duygularını 'rencide' edip etmediklerine bakmış" hatta bazı filmleri geri göndermişti. ***Aslı Özgen Tuncer***

BKZ. İbret Yeri

Tıflı'nın Kamera Öncesi Kamerası 17. ve 18. yüzyıllarda İstanbul'u kasıp kavuran meddah hikâyeleri arasında bir 'Sansar Mustafa Hikâyesi'

var ki bunu yazıya geçiren kimsenin ve kahvehanelerde, hamamlarda, hanlarda, konaklarda anlatan meddahın bir kamerası eksik.

Hikâyemiz meddah hikâyelerinin birçoğunun yerleştirildiği IV. Murad devrinde geçer. O devrin meşhur meddahlarından Tıflî, *sidekick* rolünde, sultanın sohbet ve eğlence arkadaşıdır (Bu hikâyeyi ilk o anlatmış, kendi gölgesini Hitchcock gibi bir yerlere yerleştirmiş, sonradan bu "efsane meddah" meslektaşlarının elinde hikâyenin karakterlerinden birine dönüşmüş olabilir mi?). Bir gün sultan tebdil-i kıyafet ederek gezinmek, seyrana çıkmak ister, olaylar zinciri de böyle başlar. İlk cümlelerinden itibaren anlatı görsellik üzerinden örülür. Bir kere seyir olgusu, hem bakmayı hem aranarak bakınmayı, kâh bir rota üzerinde kâh eğlenerek dolanmayı, yaren ile hoşça vakit geçirerek kalabalıklar içinde ya da kahve hamam bağ-bahçe gibi belirli sosyal mekânlarda takılmayı çağrıştıran tüm hâlleriyle, 16. yüzyıldan itibaren erken modern dönemin yeni şehir hayatına damgasını vurmuştur. Bir de yanına özellikle bakılası bir manzara ya da *show* gelirse, seyr-ü-temaşa hâline geçersiniz ki keyiflerin doruğa ulaştığı noktadır.

Bayram vaktidir, şehirde her bir bayram günü için insanların toplaştığı, birbirini seyre çıktığı özel bir seyran yeri vardır, IV. Murad'ın gezinmeğe çıktığı gün sıra Tophane'dedir. Sultanla meddah derviş kılığına girerler, birbirlerine Hasan ve Hüseyin diye hitap etmeğe karar verirler, Tophane'ye yollanırlar. Karnaval havasında halkın dilediğince davranmasına izin olduğundan herkes rahat hareket etmektedir, zamparalar kendilerini gizlemeden kadınların peşi sıra giderler filan. Bütün bu tasvirler soyut imgelere başvurmadan, kolayca gözler önünde canlandırılacak somut bir görsellikle resmedilir ("film edilir"?), ve sık sık nazar, nazzare, seyir, temaşa gibi kelimelerle sultan ve yol arkadaşının âlemlere akışını "görmekte" olduğumuz vurgulanır.

Bu ortamlara dalınca Tıflî'nin korktuğu başına gelir, bunca "taze"yi gören sultan birini sayd etmek (avlamak) ister. Birazdan, hikâyemizin anlatıcısı onların karşısına bir taze çıkaracaktır elbette. Bu karşılaşmayı en uygun "sinema diliyle" anlatmak için şimdiye kadar seyir hâlindeki "kamerasını" sabitleştirir ve iki kahramanımızın gözünden cezbedici bir görüntüye odaklanır. Görüntüdeki taze, bir berber dükkânının kapısının ardından belirir, güzelliği ve zarafetiyle göz kamaştırır, bir hareket yapar, döner ve yine içeri girerek kaybolur. Artık kameranın berber dükkânına girmesi gerekir: "Derken ânı gördiler kim ol iki kapulı berber dükkânından bir mahbup çıkdı ki gözleri görmiş değil ve iki kolları sığalı, elinde gümüş leğen, belinde ibrişim peştemal, üstbaş gayet temiz ve hüsünde Yûsuf-i sânî. Ammâ elindeki leğen içinden suyı döküp içeriye girüp gitdi. Ammâ hikmet-i Hudâ bunu Sultan Murad gördüğü gibi Tıflî'ye eytti: Ben Tıflî işte ben girdim deyip dükkâna yüridi ..."

Ertesi gün, daha ertesi gün... artık sultan ile Tıflî dükkânın müdavimi olurlar ama bir gün görürler ki mekân bomboş, meğer Sansar Mustafa isimli namlı kabadayı berberin oğlu olan Ahmet adlı bu tazeyi kaçırmış, onun cemalini görmek için dükkânı her gün dolduran müşteriler de ayağını kesmiştir. Gazabıyla ünlü IV. Murad âşıkları yakalamak için elinden geleni ardına koymaz, hikâyemiz birbirinden maceralı kovalamaca ve tuzaklarla akar gider... Hikâyenin kendisini okuyacağımı umduğum okurların tadını kaçırmamak için oralara girmeyeceğim ama yine "sinema" yanıyla öne

çıkan iki küçük kısmın metnini vermek istiyorum. Birincisinde, Adalar'a doğru deniz üzre bata çıka yol alan bir sandık, ve bunu sarayın sahildeki köşkünden dürbünle izleyenler vardır, sandık ele geçirildiğinde ve açıldığında "senarist" içindeki dehşetli görüntüyü bize göstermeden, ürkenlerin bakışlarını anlatmayı tercih eder: "Ferman olundı ki sandığın kilidin açalar. Ol haseki urup kilidi açdı ve kapağın içine nazar [eylediğinde] tez kapayup girü çekildi. Miço bunun yüzine bakup ne haber [dediğinde] haseki sandığı işâret eyledi. Miço gelüp diledi ki sandığı açа. Ol da bu hâli görüp tez kapadı, Sultan Murad bunu görüp ne aldınız ve sandığı açup neye kaparsınız dedikde Miço Bostancıbaşı yer öpüp, Pâdişâhım, ahvâl şöyle deyüp nakl eyledikde pâdişah öyle gazaba geldi ki tâbir olunmaz."

Diğer kısımda Ahmet'i de yanına alan Sansar Mustafa "babalığı" ile berber dükkânında sohbet etmektedir. Bu arada Sansar'ın mekânı olan meyhanenin basıldığını, yani polislerin oğlu ile âşığının peşinde olduğunu işitmiş olan berber, "kaçın buralardan" diye nasihat eder ama Sansar umursamaz. İşte kahramanın o en vurdumduymaz ânında patlak veren büyük tehlikeyi bize aktarırken meddah yine "film eder": Dükkânın "camları karanlık" oluverir, çünkü sultanın adamları dükkânı kuşatmıştır, etraflarında da "seyirciler..."

"... derken ânı gördiler ki dükkânın camları karanguluk oldı. Gelen yığılmış. Subaşı ve asesbaşı ve tâifeleri ve hasekiler ve bâhusus seyirciler, sokaklar kat-ender-kat olmuş." *Cemal Kafadar*

ect. Eremya Çelebi Kömürciyan'ın Kamera Öncesi Kamerası

Trompet Solo Aşırı *zoom in* ve *zoom out* kullanımı. Zum, objektifin odak mesafesini değiştirerek, geniş açıdan yakın plana geçilmesi ya da tersi, bir dönem kullanılmakla birlikte, klasik anlatı sinemasının sıkça başvurduğu yöntemlerden değildir. Zira, insan gözünü yanılsayan diğer kamera hareketlerinin aksine zum yadırgatıcı bir etki yaratır. Buna karşın, ray döşeme gibi masrafları ortadan kaldırdığı için daha çok ucuz yapımlarda kaydırma yerine kullanılır. Jesus Franco ve Mario Bava gibi kült yönetmenlerin filmlerindeyse, zum retorik bir öğeye dönüşmüştür. Zum objektifler 1960'ların sonunda Türkiye'de kullanılmaya başlanır. Başlangıçta ihtiyatla yaklaşılsa da, 1970'lerde pek çok yönetmen zumu anlatısal performansın bir parçası olarak kullanır. Akademisyen Paul Willemen'a göre, bu aşırı kullanım, Brechtçi bir yabancılaşma efektinden çok, tıpkı sözlü kültür döneminde olduğu gibi anlatıcının varlığına vurgu yapan bir işaret olarak değerlendirilebilir. Lütfi Akad ise, zum objektifi Türkiye'ye getiren İlhan Arakon'la birlikte, yeni bir oyuncak bulmuş şımarık çocuklar gibi davranmadıklarını ve zumu ehlileştirecek bir yol aradıklarını belirtir. Şöyle yazar Akad: "İlhan Arakon yeni bir mercek getiriyor, alışılmış

merceklerden çok değişik, yapı olarak bildiklerimizden çok değişik. Gövdesi daha kalın ve uzun, gördüğü işe gelince bir sinemacı için müthiş. Kamera yerinden hareket etmeden, istediğinde boy çekim ölçeğinde duran bir insanın baş çekimine kadar yaklaşıyor ya da baş çekimden genel çekime kadar açılabiliyor. Bir iki deneme yapıyorum, müthiş, çok güzel. Artık o sallanan, tekleyen sarsak arabaların işkencesinden kurtulacağız... diyeceğim ama durakl ıyorum. Ben zaten sahneye koyuşlarımda böyle bir yöntemi çoktandır bıraktım. Eğer bir oyuncunun yakın çekimine gerek duyuyorsam onu kameraya yaklaştırmayı yeğliyorum çok kere. Birden hızla yaklaşarak oyuncunun gözlerine kadar girebilmekse, ne yolla olursa olsun bu tür çarpıcı çekimleri seyirciye yapılmış bir tür 'şantaj' olarak niteliyorum. Her neyse, ne tarafından bakılsa çok güzel bir araç. Adına 'zoom' diyorlar, 'zum' okunuyor. Faydalı olacağa da benziyor ama yeni olduğu için daha ne verip ne vermeyeceği belli değil, onun için ihtiyatla kullanmakta fayda var. İlhan Arakon'la konuşup öyle yapıyoruz. Yeri geldiğinde ona danışıyorum, enine boyuna tartışıp karar veriyoruz. Yeni bir oyuncak bulmuş şımarık çocuklar gibi davranmıyoruz. İleriki yıllarda da hep kuşkuyla bakacağım bu harika oyuncağa, kendime göre onu ehlileştirecek bir yol bulacağım." ***Ahmet Gürata***

BKZ. Gani Dolly

Turbo Sakız Çocukluğunu 90'larda yaşayanların zihninde araba çıkartmalarıyla ve rengârenk ambalajlarıyla kazınmıştır. Artık 90'lar nostaljisi yapan listeler dışında adı pek geçmez, marketlerde bulunmaz. Seyfi Teoman'ın ilk filmi *Tatil Kitabı*'nda (2008) ise nostaljik bir tarafı yoktur Turbo Sakız'ın. Çocukluğun dev aynasında büyüyüp bir heyula hâline gelen bir utanç duygusu olarak gelir yapışır saçlara. Yaz tatilinde ailesine destek olmak, hastalık ve kederle örülü ailenin biraz olsun dışına çıkıp sorumluluk almak için turbo sakız satmaya başlamıştır on yaşındaki Ali. Yanından akıp giden sokağa doğru sesini yükseltmeyi, tuttuğunu koparmayı bilmediği için kimseye satamaz sakızları. Babasına kutunun eksildiğini gösterebilmek için kendi ağzına atar onları suçluluk duygusuyla. Okulun minik kabadayılarıyla baş edemeyen Ali, yaz tatili için öğretmenin verdiği kitabı kaptırdığı çocuğa sakız kutusunu da kaptırır. Komada yatan babaya karşı vazife bilinen bu sakız işinin altından kalkamamanın ezikliğini birkaç dingin sahneyle anlatır Seyfi Teoman. Ailenin dört duvarı içindeki bu tür küçük utançların bıraktığı derin yarıkları, yoksunluğa, acizliğe dair hüzünlü öyküleri izleyince Barış Bıçakçı'nın metinleri gelir hemen akla. Seyfi Teoman, Barış Bıçakçı'nın edebiyatından feyz almaya *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'den (2011) önce başlamıştır aslında. Turbo sakız, Bıçakçı'nın 'Aramızdaki En Kısa Mesafe'sindeki 'Meltem Sakızı' öyküsünden alır ilhamını. Seyfi Teoman da benzer bir hassasiyetin peşinden koşmuş, küçük ezikliklerin açtığı uzun vadeli boşlukların, yetişkinlikte doldurulamayan deliklerin kederinin izini sürmüştü. Festivallerde film aralarında çay içip kendi

SAĞDA
Tatil Kitabı

sinema anlayışını heyecanla anlatırken hep iddiasız kelimeler kullanırdı Seyfi Teoman. Hep ara duyguların peşinden gitmek istediğini dile getirirdi. Barış Bıçakçı'nın kısa cümleler arasında yakaladığı duyarlığın ona yol gösterdiğinden dem vururdu. Genç yaşta aramızdan ayrılmasa, belki saça yapışan sakız gibi daha bir dolu ufak ama yüklü fikrini bizimle paylaşacak, ara hâlleri, sürüncemede kalmış hisleri, gündelikten doğan utancın şiddetini araştırmaya devam edecekti. ***Abbas Bozkurt***

Turist Ömer Selamı Asker selamının fırlama versiyonudur. Askeri nizama gelemeyen turist ruhlular, selamı alınca hemen birbirini tanır. Selam için şapka şarttır ama herhangi bir şapka bu işi görmez. Lime lime olmalı ama yine de fiyakalı durmalıdır kafada. Hafiften öne eğik takılır. Sağ el şapkanın siperliğine doğru tutulur, serçe parmak işaret parmağının üstüne yanaşır, başparmak da şapkaya doğru kıvrılır, parmaklar tümden aşağıya bakar. El bu kıvamı alırken yüzde de hafif bir sırıtış belirir. Saftirik değil, uyanık ama sevimli bir sırıtış... O selamı gören karşıdakinin meşrebini hemen çakar. "Hiçbir işte tutunamam hepsinden de bıkarım amaneyy" diyen ses hemen kulakta çınlar. Avare avare dolaşan, turistliğinden memnun, üstünden bol beyaz pantolonuyla pötikareli gömleğini hiç çıkarmayan Turist Ömer'in kalender meşrebinin mührüdür o. Sadri Alışık'ın esas adam olduğu *Helal Olsun Ali Abi*'de (1963) görür bu selamı ilk kez seyirci. Sonra esas adamı unutup, onun yancısı bu garibanın serüvenlerine dalmaya başlar. Turist Ömer kendi başına on filmi alır götürür. İstanbul'un varoşlarında ayakkabısının topuğuna basa basa yürüyen ama külhanbeyi de olmayan, garibanlığıyla barışık, fırlama ama haysiyetli, çapkın, kendinden hoşnut, ağzı bol laf yapan, kafaya fazla şey takmayan bir garip seyyah olur çıkar bu adam. Milli tiplememiz olarak Almanya'ya, İspanyol boğa güreşlerine, hatta fezaya, Uzay Yolu'nun Atılgan'ına kadar yolu uzar Turist Ömer'in. Başında şapkası, dilinden düşürmediği şarkısını yanında taşır her yere: "Sabahları bir kadeh akşamları beş kadeh... neşemi de bulunca dalgama da bakarım amaneyy..." İçine daldığı her yabancılığı, bir saçma sözüyle ("zıt Erenköy") "bizleştirip" hemen kanımızın kaynayacağı bir diyara çevirir. Batı'nın o muasır medeniyetleriyle bir şekilde yolunun kesiştiği *Turist Ömer Almanya*'da (1966) ve *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* (1971) gibi filmlerde, girdiği her ortamı karıştırırken, hem seyircinin "Batılı"ya karşı merakını giderir, hem de türlü arsızlıklarıyla onların o "yüksek" mertebelerini alaşağı eder, herkesi bir saçmalık paydasında birleştirir. Kimseye eyvallahı olmayan bu geniş gönüllü adam, neşemizi bulmamıza, belki gizliden gizliye belki de açıktan haset ettiğimiz "Batı" tasavvuruna nanik yapmamıza aracı olur.

GÖTTE
Sadri Alışık ile Menderes Utku

Turist Ömer Uzay Yolunda (1973) bunun göklerdeki zirvesidir. Hep imrendiğimiz uzay filmlerinden birinin içine bizi "milli" bir karakterle ışınlar. Efektlerin yerini "fşşt fşşşt" diye ağızla çıkarılan sesler alır ama bu bizim fiyakamızı, keyfimizi kaçırmaz. "Kaptan Spak, kabakulak" derken hem dalgamıza bakar hem de alaturka bilimkurgumuzun tadını çıkarırız. Arada, gerçek Atılgan'ın teknik kusursuzluğu aklımıza gelince bizimkinin uydurmalığından bir an utanç duyar gibi olur ama sonra hemen toparlar, turistin gevşekliğiyle sarmalanır, bu derme çatmalığın getirdiği özgürlüğün tadını çıkarmaya bakarız. Turist Ömer külliyatının son filmi olan bu uzay macerası bitince, Atılgan'ı da birbirine katıp İstanbul'a, kendi çöplüğüne ışınlanır bizim turist. Tüm derdi, onu zorla evermek istedikleri kadından kaçıp kurtulmaktır. Avareliğine halel gelmesin, orada burada üç-beş işte daha dikiş tutturamama özgürlüğüne sahip olsun yeter ona. Ne yapar eder kaçar nikâh masasından turist, onun selamını alanların yüzünü kara çıkarmaz böylece. Garibanız tamam, ama gönlümüz zengin, kaslarımız gevşek, etrafta dolanır, bu çöplüğün tadını esas biz çıkarırız düsturunun gizli işaretidir o selam zira. Zenginlerin, muhterislerin kasıntı dünyası varsa, bizim de yan gelip yatma, pasaklı olma özgürlüğümüz, garibanlığımızdan mesut olma lüksümüz var, diye dile gelir selam. ***Abbas Bozkurt***

Türkiye'de Sinema ve Tesirleri

Hilmi Malik'in, 1933 yılında Hakimiyeti Milliye Matbaası tarafından basılan 'Türkiye'de Sinema ve Tesirleri' başlıklı kitabı yaygın biçimde Türkiye'de sinema üstüne yayımlanan ilk kitap olarak anılır. Ancak 2007'de dönemin ABD Ankara Büyükelçilik müsteşarı olan Eugene Hinkle'ın yaptığı 'The Motion Picture in Modern Turkey' başlıklı çalışmasının yayımlanması ile Malik'in kitabının, Hinkle'ın 217 sayfalık söz konusu araştırmasının 57 sayfalık bir özeti olduğu ortaya çıkar. Rıfat Bali, raporu yayına hazırlarken rapor üzerine yapılmış resmi yazışmaları da ekler. Bu sayede Hinkle'ın Türkiye'de sinemanın genel durumuyla ilgili yaptığı kapsamlı araştırmayı, Ağustos 1933'te bir rapor halinde ABD Dışişleri Bakanlığı'na sunduğunu ve takdirle karşılandığını görürüz. Amerikan Sinema Araştırmaları Konseyi de, raporu Macmillan Yayınları'ndan çıkacak 'Sinema ve Gençlik' serisinin bir parçası olarak basmak ister. Ancak ABD Dışişleri Bakanlığı, raporun özellikle sinema seyircileriyle ilgili kimi bölümlerinin "aşırı duyarlı Türklerin" tepkisini çekebileceği endişesiyle basılmaması ve ilgili kişilere elden dağıtılmasının daha uygun olacağı yönünde görüş belirtir. Bu çalışmanın Hilmi Malik imzasıyla kısmen yayımlanması bir intihal öyküsü mü yoksa ABD'li araştırmacıların bir tür tedbir arayışı mı olduğu muğlaktır. Ancak yine de Hilmi Malik'in kitabı sinemanın tesirlerine vurgu yapan başlığıyla ve gençleri korumak için filmlerin sıkı bir kontrolünü öneren sonsözüyle Eugene Hinkle'ın raporundan ayrışır ve dönem aydınlarının zihniyet dünyalarını açık eder. ***Özge Özyılmaz***

BKZ. Sinomani

Türkiye'nin Kalbi Ankara

Rusça orijinal adının tercümesiyle 'Ankara Türkiye'nin Kalbidir' olarak da bilinen 1934 Türkiye-Sovyetler Birliği ortak yapımı uzun metraj belgesel. Bazı kaynaklarda 135 dakika olduğu belirtilmesine rağmen günümüzde sadece daha kısa birkaç versiyonuna ulaşılabiliyor. 1933'te Cumhuriyet'in onuncu yılı kut-

mice olarak nitelendirilebilecek samimi hitabı yer almamaktaydı. Yakın dönemde Ankara Enstitüsü Derneği tarafından Moskova arşivlerinden bulunduğu ifade edilen 60 dakikalık en kapsamlı kopyasına ise YouTube üzerinden erişmek mümkün. ***Can Candan***

ekz. Ankara Sıkıntısı; Kayıp Filmler; Kiril Alfabesi

lamaları vesilesiyle, yeni cumhuriyetin başarılarını anlatmak amacıyla Sovyetler Birliği'nden davet edilen dönemin usta yönetmenleri Sergey Yutkeviç ve Lev Oskaroviç Arnstam'ın Türkiye'den Reşat Nuri Güntekin ve Fikret Adil gibi yazarlarla yaptığı işbirliği sonucu gerçekleştirilmiştir. Kurgusunu dönemin ünlü Sovyet kurgucusu Esfir Shub'ın yaptığı, Dmitri Shostakovich'in müziğinin kullanıldığı bu belgeselde anlatılan eski-yeni, geleneksel-modern karşıtlığı, dönemin ünlü tiyatro oyuncusu İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci'nin oynadığı yaşlı gazi karakteriyle genç cumhuriyetin genç izci kızı arasında geçen kurmaca diyaloglar ile süslenmiş. Rusça arayazılar da anlatıcı rolünü üstlenmiştir. 10 Kasım 1969'da TRT Ankara Televizyonu'nda gösterilirken yayının ortasında 'komünizm propagandası' yapılıyor diye yayını kesilen ve sansür tarihimizde yerini alan bu belgesel, 1970'te TRT'de sorunsuz yayınlanmış, daha sonra da kısa versiyonları özel kanallarda her 10 Kasım'da boy gösterir olmuş, hatta 2000'li yılların başından itibaren eksik bir kopyası Cumhurbaşkanlığı internet sitesinde yer almıştır. Bu şekilde dolaşımda olan eksik kopyalarda belgeselin başında yer alan İsmet İnönü'nün kameraya belki ace-

HALK
HALK

Umut'ta Bakış Yılmaz Güney'in *Umut*'unun (1970) radikalliği, üzerine pek az yazılmış olsa da, anlattığı konudan çok tercih ettiği bakıştadır. Mazlumluğu, acıma duygusuyla, masumiyetle, erdemle, vicdanla, iyilikle perdelemek yerine yoksulluğun içindeyken başka bir yerde yaşam hayal ettiren bakışın yokluğunu gösteren sahneler vardır filmde. Cabbar'ın filmin başında takıntılı bir şekilde aradığı milli piyango bilet numarası ve arayıp da bir türlü bulamadığı define, mazlumu gören ve ona bir başka hayat veren bakışın yokluğunu anlatan iki sıradan nesnedir. Arandıkları yerde bir türlü bulunamazlar.

Umut, mazlumluğu, yoksulluğu ya da çocukluğu sahnelerken bütünlük, tamlık, efendilik üretecek bir özdeşleşmeye mesafe koyar. Gözyaşlarımızda boğulmaya, kendine acımanın ıslak sıcaklığına kendimizi bırakmaya, acımızın üzerine ahlaki zafer duygusundan alacağımız hazzın gölgesinin düşmesine engel olur bu tercih. Cabbar'ın en büyük kızının İngilizceden sözlü sınava girdiği sahnede, genç kızın yaşadığı utanma ve aşağılanma duygusu, ne öğretmenlerin ne de genç kızın (duygusal) konumunu belirginleştirecek bir çekimle gösterilir. Genç kızın gözyaşları da hiç gösterilmez; elini yüzüne kapatıp arkasını dönmesiyle sahne biter. Cabbar'ın atını kaybettiği araba kazasının üst-açılı çekimle gösterilmesi, aynı mesafeyi kurmanın bir başka yoludur.

Bu mesafeli bakışın çarpıcı bir anlatım biçimine kavuştuğu yer ise, atı ölen Cabbar'ın zengin tanıdıklardan, eski ağalardan para istediği sahnelerdir. Açı-karşı açının yol açacağı özdeşleşme ve bütünlük duygusu toptan reddedilmiştir; böylelikle de sınıfsal asimetrinin hükümran özne bakışından anlatılan yoksulluk imgesiyle özdeşleşme askıya alınır. İlkinde yakın çekimle "benim atım öldü" diyen Cabbar'ı görürüz. Bu yakın çekimden lüks evin havuzlu bahçesine geçilir. Cabbar'ın para istediği adamla konuşmaları, bu bahçenin içinden ve uzaktan görüntülenir. Bir başkası, Cabbar'ın bulanık ve deforme olmuş bir imgesiyle ve "atım öldü beyim" sözleriyle açılır. Bu bulanık ve deforme görüntünün üzerine sadece karşısındakinin sesi bindirilir: "Kusura bakma, durumum müsait değil, yoksa verirdim." Cabbar ayağa kalkar, uzaklaşır; gerideki apartmanın yine deforme edilmiş bir görüntüsüyle karşılaşırız. Bu deforme edilmiş görüntüden uzaklaştıkça, görüntüyü deforme edenin Cabbar'ın para istediği adamla oturduğu masanın üzerinde duran kristal bir küre olduğunu anlarız. Görüntü normal boyutlara getirildikçe kristal küre de küçülür ve masada sıradan bir nesne hâlini alır. Bir başkasında ise Cabbar'la para istediği adam arasındaki mesafe büyüktür. Adam uzaktan bağırır: "Bana ne lan! Ben

SOL BAYRAKLI
Umut'tan kareler

mi sana şehre git dedim? Şehirde adamın atı da ölür, her bir şeyi de ölür. Hadi git de şehir karnını doyursun!"

Umut'un bu radikal bakışı, zengin ve yoksul arasındaki karşılaşmanın/antagonizmanın dolaysızca temsil edilemezliğinin, temsil içinde temsil edilemez olanın etrafını çevreler. Açı-karşı açı tercihinin, temsili algıya dönüştüren simetrisinin reddedilmesi, zengin-yoksul karşılaşmasında seyirciye bütünlüklü bir bakış ve perspektif sunan efendilik hissini de bozar. Sınıf farklılığını görme biçimimiz *her zaman-zaten* deforme edilmiştir. Bu antagonizmayı, deformasyonun ortadan kalktığı saf bir bakışla temsil edebileceğine inanmanın deformasyonun ta kendisi olacağını söylemek gibi, *Umut*'ta da açı-karşı açı simetrisinin bozulması bu saf bakışının yokluğunu sezdirir. İyi, mutlu ve masum olan yoksullukla, kendimizi en rahat hissettiğimiz bu konumla imgesel özdeşleşmemiz askıya alınmış, yoksulluk bilincimizi rahatsız ettiren bir bakış tercih edilmiştir. Hâlesi çekilip ahnmış yoksullukla özdeşleşen bu bakış, evin ve avlunun içinde Cabbar ve karısının borçları kapatmak için çare arayışlarının avluda oyun oynayan çocukların sesleriyle tökezletilmesinde, bu iki sesin birbirine karıştırılmasında da karşımızdadır. Cabbar ve karısının sevişme arzularına eşlik eden yağmurda evin akan damı, Cabbar'ın karısına anlattığı başka yaşam hayaline ("İyi yemekler yiycez, et yiycez, baklava yiycez. Güzel elbiselerimiz olacak, güzel atlarımız, arabamız olacak") eşlik eden bardak çekme ve çocukların oyunları, define aramaya gitmeden önceki son gece Cabbar ve ailesinin ciğer kebapçısında yedikleri yemek, mazlumluğu gurur ve erdemle yücelten yokluk ve yetimliğin dilinde gedikler açar. Yeme içme, işeme, dayak ve sevişme, 'ruh'a mıhlanmış mazlumluk perdesini bedensellikle deler. Erden Kıral'ın Yedinci Sanat dergisindeki yazısında "sinemamızdaki anlatımı parçalayıp dışarı fırlıyor" sözleriyle tarif ettiği *Umut*'un Kıral'a, Pablo Neruda'nın "saf olmayan şiir" kavrayışını ("Asitle ya da insan eliyle eskitilmiş, duman ve tere batmış, sidik ve zambak kokan, eski giysiler kadar kirli, yemek lekeleri ve utançla kirlenmiş bir beden kadar pis: buruşukluklar, gözlemler, düşler, uyanıklıklar, budalalıklar, siyasi inançlar, kuşkular ve yergilerle dolu bir şiir") hatırlatmasının sebebi belki de burada; ruhun bedenselliğinde aranabilir. 'İyi'nin perdesi bu maddilikle aralanır. ***Umut Tümay Arslan***

bkz. Ahmet Saygılı; Minör Sinema

Unutma Kebap ve Çorba Salonu

Adana otobüs garajındaki yolcu lokantası. 1980 Darbesi sonrasında İmrah yarı açık cezaevinden bir haftalık bayram iznine ayrılan Yusuf ve Mevlüt, uzun bir yolculuk sonrasında Adana'ya varır. Unutma Kebap ve Çorba Salonu'nda şiş kebap ve şalgam suyuyla karınlarını doyurmaktadırlar. Bir yandan da lokantadaki müzikçalardan gelen Ferdi Tayfur'un 'Anlayacaksın' şarkısında 'giderken gerçeği göremez insan' sözleri duyulmaktadır. Kebaba ve müziğe dalmış olan Yusuf ve Mevlüt,

SAĞA Yol

hapishane arkadaşları Mehmet'in "kebabı bensiz yersiniz ha!" sözüyle irkilirler. Bursa'da yolları ayrılmıştır ama Unutma Kebap salonunda Mehmet'le yeniden bir araya gelmişlerdir. Mehmet henüz bilet almamıştır, önce karınlarını doyurmaya, sonrasında bilet işini halletmeye karar verirler ve hemen ona da bir dürüm hazırlarlar. Yılmaz Güney'in *Yol* (1982) filminde, yolda olma hâlini hem mekânı hem de sesi kullanma açısından romantize eden sahnelerden biridir bu Adana otobüs garı lokanta sahnesi. Yolda olmak, yolcu olmak, sürekli hareket hâlinde olmayı gerektirir. Bu hareket hâli birçok karşılaşmayla, bazen teğet geçmeyle, bazen de kaçırmayla sonuçlanır. Bu sahneyi güzel kılan noktalardan biri tam iki arkadaşın karşılıklı yemek yeme ritüeli gerçekleşirken, bir yol/kader arkadaşıyla yeniden karşılaşmaları, yeniden aynı sofraya oturmaları ve yemeği paylaşmalarıdır. Bir nevi üç kişilik bir aile, bir kardeşlik ortamında birlikte yemek yer. Ulaşacakları yerden ve orada onları bekleyen çatışmalardan uzakta, son mutlu ve huzurlu anlardan biridir bu. Lokantanın adı elbette manidardır. "Yoldayken, varılacak noktaya ulaşmaya çalışırken yine de unutma! Bıraktığın yeri unutma! Geride kalanı unutma!" uyarısı verir âdeta. Elbette bu uyarılar çeşitlendirilebilir. Ancak diğer taraftan yolculuğun kendisi geride bırakma, ardında bırakma hâli olduğu için bu süreçle birlikte unutma ve geride bırakma eyleminin kendisine de dikkat çeker. Bu yolda olma ve unutma hâlleri, fondaki müzikle ve özellikle Ferdi Tayfur'un dokunaklı sesi ve 'anlayacaksın' yorumuyla tamamlanır.

Özgür Çiçek

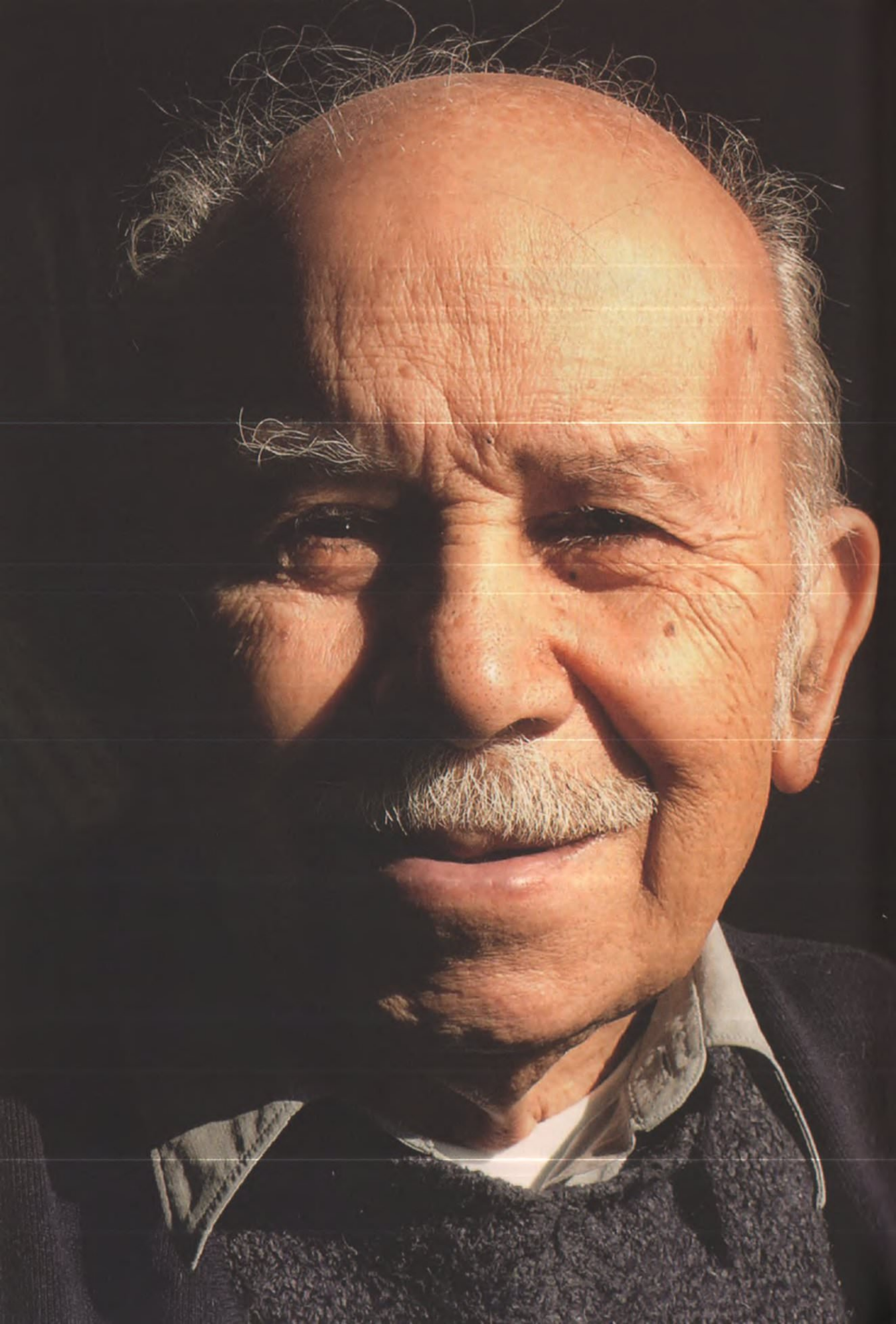
Ü

Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri Yılmaz Güney'in, On Üç dergisinin Ekim 1956 sayısında yayımlanan öyküsünün adıdır. Üç karakteri vardır: birinci şahıs, onun kendisine bir ev tutup beraber yaşamayı teklif ettiği bir seks işçisi ve sonradan belirecek olan 'sarı oğlan.' Bu öykü "Ben siyasi bir adam olmalıyım diye bir hedef koymadım. Ancak (...) karşılaştığım olaylar (...) beni gerçek bir siyasi insan niteliğine getirdi" diyen Güney'i siyasi bir insan yapan unsurlardan biridir. Zira bu öyküyü yazdığı için, 1958'de İstanbul 2. Ağır Ceza Mahkemesi tarafından "komünizm propagandası" yapmaktan suçlu bulunur. Abidin Dino, öyküyle aynı adı taşıyan yazısında bu hükmü, Güney'in hayatındaki "ilk eşitsizlik" olarak kayda düşecektir. "İktidar hayatı hedef aldığında hayat iktidara direniş olur" derler ya, Güney de kendisine iki senelik bir program yapar cezaevinde. "Komünizm propagandasından ceza yedin. Bunu öğrenmeye çalış" der kendine. "Çıkınca ne yapacaksın, sanatla, sinemayla ilgileneceksin..."

Öykünün sonunda birinci şahıs, sarı oğlanı "o, basit bir işçi" diye aşağılayacak, kadın da cevabı yapıştıracaktır: "Ben de işçiyim!" Seyircileri de vardır bu öykünün ve on dokuz yaşındaki Güney bir gün onlara "o basit işçileri" sinemasıyla anlatacaktır. ***Fırat Yücel***

Üftade Senaryosu Ümit Ünal'a ait olan 1986 yapımı Halit Refiğ filmi *Teyzem*'in başkarakteri. Türkiye sinema tarihindeki en trajik karakterlerden biri olan Üftade, çocukluğundan itibaren, üvey babası başta olmak üzere çevresindeki hemen herkesin baskısına uğramıştır. Erkeklerin tacizleri ve yalanları, annesi ve kardeşleri dahil çevresindekilerin olanları görmezden gelmesi Üftade'nin gerçek hayatla bağının gitgide zayıflamasına neden olur. Yetişkinlerin yalnızlığa terk ettiği bu kadını sadece bir çocuk anlar: Yeğeni Umur. Üftade'nin yalnızlığı ve dramı, filmin çekildiği 80'lerin darbe sonrası buhranlı ruh hâline denk düşer. Kimi tekrar tekrar gözyaşlarına boğularak, kimi tedirginlikle hatta korkarak izlemiştir onun karabasanlarını; kiminde müstehcen bir his, kimindeyse sinir bozucu bir tekinsizlik hissi bırakmıştır. Müjde Ar'ın kahkahaları ya da "Umuuurrr, Umuuuurrr" diye tatlı tatlı seslenişi kolay kolay akıldan çıkmaz. İşin ilginci, 80'lerle bu denli özdeşleşen filmin, aslında 12 Mart sonrasını anlatıyor olmasıdır. Üftade taşralılığı ve çaresizliği ile 80'li yıllar Türkiye sinemasındaki 'kadın filmleri' furyasında karşımıza çıkan, çoğunluğu şehirli kadın karakterlerden ayrışır. Üftade aşkı aramaktadır. Umur'a bu hayatın aşksız çekilmeyeceğini öğreten de odur. ***Engin Ertan***

SOL SAYFADA
Teyzem



V

Varlık Vergisi 11 Kasım 1942'de bir yasayla yürürlüğe giren ve ağırlıklı olarak ticaret sektöründeki gayri Müslimlere uygulanan olağanüstü servet vergisi. Cemil Filmer'e göre, 1928'deki Harf İnkılâbı ve 1929'daki Dünya Ekonomik Bunalımı'yla birlikte, Türkiye'de gelişmekte olan sinema sektörüne olumsuz etkide bulunan üç darbeden biri. Keyfî bir şekilde uygulanan vergi sonucunda, gayri Müslim ve mühtedi sinemacılar, sahip oldukları ya da işlettikleri sinema salonu sayısıyla orantısız olarak ağır vergiler ödemek zorunda bırakılmışlardır. Varlık Vergisi, İpek Film'in yapım faaliyetlerine ara vermesine, Türk Umumî Tiyatro Anonim Şirketi'ne ait Melek, İpek ve Sümer sinemalarının el değiştirmesine neden oldu. Vergiyi ödemekte zorlanan sinemacılardan bir bölümü daha sonraki yıllarda Türkiye'den ayrıldı. Uluslararası tepkiler üzerine hükümet 1943'te bir kısım mükellefin vergi borcunu sildi; uygulama ancak 15 Mart 1944'te yürürlüğe giren bir başka yasayla kaldırıldı. ***Ahmet Gürata***

bkz. Harf İnkılâbından Önce Sinemanın Harfleri; İlhadis Kardeşler

Vedat Türkali Asıl ismi Abdülkadir Pirhasan. Türkiye'nin siyasal koşullarında bir değil birkaç mahlas isimle çalışmak durumunda kalan, sadece sinemanın değil ülkenin de tüm yakın tarihine tanıklık etmiş büyük romancı, senarist ve komünist. 50'li yılların sonlarından itibaren ayak bastığı sinema dünyasında, senaryolarını Hüsamettin Gönenli, diğer yazılarını Abdülkadir Demircan ve romanlarını Vedat Türkali adıyla yazdı. Edebiyatçıların Vedat Türkali olarak hitap ettikleri Pirhasan, sinemacıların Abdülkadir Hoca'sıydı. Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961) ve *Karanlıkta Uyananlar*'ı (1963) gibi toplumsal gerçekçiliğin en önemli yapımları başta olmak üzere kırkın üzerinde filmin senaryosunu ve Türkiye'nin tarihsel ve siyasal süreçlerini ele alan çok sayıda önemli edebiyat eserini kaleme aldı. Türkali, yazarlığının ötesinde 90'lı yaşlarında da heyecanla sürdürdüğü devrimci duruşuyla Türkiye'de biricik oldu hep. Yıllar sonra Taksim, 1 Mayıs kutlamaları için emekçilere açıldığında tekerlekli sandalyesiyle orada, Sine-Sen kortejindeydi. Ülkeyi ilgilendiren tüm meselelerde berrak bir zihinle sözünü söylemeye devam etti; hep direndi. Onu yalnızca bir senarist ya da romancı olarak görmekten çok sırtımızı dayayabileceğimiz güçlü ve sağlam, köklü bir ağaç olarak görmemiz belki de bu yüzdendir. ***Övgü Gökçe***

Voliwood Hollywood'un Hindistan sinemasındaki alternatifi Bollywood ise, Yeşilçam'ın en üretken olduğu yıllardaki karşılığı da –en azından Ferdi Eğilmez'in aktardığı kadarıyla– Voliwood'dur. Yani 'voliyi vurmak için çekilen' filmlerden oluşan bir gelenek. ***Berke Göl***

SOL SAYFADA
Vedat Türkali

Y

Yalı Işığı Türkiye'nin ilk görüntü yönetmenlerinden İlhan Arakon'un *Aşk-ı Memnu*'daki (1975) görüntü anlayışını tanımlarken kullandığı kavram. Osmanlı'nın son döneminin önemli ressamlarından olan dayısı Nazmi Ziya Güran'ın resimlerinden etkilenen Arakon, Boğaz'da günün farklı saatlerinde gerçekleşen ışık oyunlarını ve çocukluğundan kalan imgeleri bir estetik unsura dönüştürerek, başlangıçta bir televizyon dizisi olarak çekilen ancak zamanla sinema tarihimizin en önemli yapıtları arasında anılan *Aşk-ı Memnu*'ya yansıtmayı başarmıştı. Boğaz'ı, Boğaz'daki yalıların ışığını resimlerine yansıtırken Fransız izlenimcilerininkine benzer bir üslup kullanan Nazmi Ziya gibi, Arakon da günün farklı saatlerindeki ışığı, iç ve dış mekân farklarını gözeterek filmin görsel dokusuna yansıtma çabasındadır. Halit Refiğ, takdirle söz ettiği İlhan Arakon'la birlikte yerleştirmeye çalıştıkları ışık anlayışından bahsederken "filmde merkezin daha aydınlık, çevreye gittikçe daha karanlık ve kenarların oldukça karanlık olduğu bir aydınlatma sistemine gittik. Bu aydınlatma sistemi, belli bir dramatik atmosfer sağladı bize" der. Gerçekten de filmin, Boğaz'ın iki yakasında alaturka ve alafranga hayat tarzlarını birlikte ele almaya olanak veren hikâye dünyası, mekân ve karakterler arasındaki ilişki bütününü özenle canlandırır. Gelenekle şimdiki zaman arasında kurduğu bağ ve sinemanın estetik unsurlarını farklı sanatsal etkilerle ilişkilendirerek zenginleştiren bu yaklaşım, Türkiye sinema tarihinde eşine pek az rastlanır bir incelik taşır. *Övgü Gökçe*

Yan Koltuk Yusuf Atılgan'ın 'Anayurt Oteli'nde Zebercet sinemaya gider. Oturacağı yeri seçmek konusunda tedirgindir. Yerini aldıktan sonra ise salonda bulunan "yarı karanlıkta belirsiz yüzler", koltuğunda büzülmesine neden olur Zebercet'in: "Kendileri bilmeseler de bir insanın yapabileceği her şeyi yapabilir" bu insanlar. Sinemaya giden kişinin yarı karanlıktaki diğerleriyle kurduğu ilişkideki tedirginlikten cinsel gerilime uzanan sayısız dinamik "yan koltuk"ta vücut bulur genellikle. Seyir deneyiminin üzerinde çok konuşulmayan bu en küçük birimi "yan koltuk", Kartal Tibet'in *Sultan*'ından (1978) Zeki Demirkubuz'un *Yazgı*'sına (2001) birçok filmde belirir. Henüz film başlamadan, sandalyenin o meşhur ortak kolu, iki yabancıyı ayıran ve birleştiren o en ince sınır üzerine mücadele başlar. En ufak jest ve hareketler değerlendirilir, yorumlanır, çıkarımlar yapılır, güdüler hesaplanır, gardlar alınır veya düşürülür. Bu mücadelenin güç dinamiklerini,

SOL SAYFADA
Aşk-ı Memnu

kültürel, sınıfsal ve cinsiyet kodlarını içinde barındırdığını söylemek abartılı olmaz. Açık hava sinemalarının kolsuz sandalyelerinden, kapalı sinemaların ince tahta koltuklarına, AVM salonlarının kadife kaplı geniş koltuk kollarına giden süreçte yan koltuk hep oradadır. Atılgan'ın, bu kez de 'Aylak Adam'da bahsettiği, film bittikten sonra sinemadan çıkan "kısa ömürlü yaratık", aslında kendisinin de bir "yan koltuk" olduğunu düşünmeden, uzaklaşır yan koltuktan. ***Aylin Kuryel***

BKZ. Sinemadan Çıkmış İnsan; Yönetmenini Bekleyen Romanlar

Yarın Son Gündür Yılmaz Güney'in yazıp yönettiği, başrollerini Fatma Girik ve Süleyman Turan ile paylaştığı 1971 tarihli film. Sinemamızın hem *Bonnie ve Clyde*'ı (1967) hem *Serseri Âşıklar*'ı (*À Bout de Souffle*, 1960). Kanun kaçağı âşıklar, firari çift, "hayatın her türlü belasını, cefasını ve sefasını paylaşmaya" karar vermiş suç ortakları Kara Çocuk ile Mavi Çocuk'un öyküsü. Bir örnek giydikleri 'beyaz gangster' kostümleriyle, artık tövbe edip ceza çemberinin dışında sakin bir hayat sürmeye karar vermiş olan ikili, sinema tarihimizin neredeyse tek mutlu çiftidir. İki sevgili, perdede alışık olduğumuz üzere, sadece ağaçlık bir alanda ya da Boğaz kenarında el ele dolanmakla yetinmez, birlikte gerçekten vakit geçirirler. Tarih, coğrafya gibi alanlarda birbirlerine bilgi soruları sorar, kendi kendilerini eğitirler; geceleri yatağın üzerinde kâğıt oynar, rakı masası kurar, şarkı söyler, sarhoş olurlar. Müziğe de resme de ilgileri vardır; Homeros'tan parçalar okur, üstü açık arabalarının kaportasında piknik yapar, uçurtma uçurur ve kötü kalpli zenginlerden haraç kesmek için bile önce bilgi yarışması düzenlerler. Dahası Kara Çocuk, Mavi Çocuk'un cımbızla kaşlarını alır. Mavi Çocuk ise mutfak penceresinin parmaklıklarının ardında, elinde bir yemek kitabı, tariften beceriksizce yemek yapsa da tespihi ustalıkla çeker, tarih kitabının arasından çizgi roman okur, Kara Çocuk'u piştide yener. Kara Çocuk ve Mavi Çocuk, sinemamızdaki tek Yeni Dalga esintili çifttir.

Sadece hikâyesinde ya da Kara Çocuk Yılmaz Güney'in Jean-Paul Belmondo'ya şapka çıkaran mimiklerinde değil, *Sicilyalılar Çetesi*'nden (*Le Clan des Siciliens*, 1969) apartılan Ennio Morricone imzalı müziklerinde, kurgusunda, kadrajlarında, *Yarın Son Gündür*'ün tüm öğelerinde Yeni Dalga izlerini görmek mümkündür. Hem 12 Mart Darbesi'nin hem de *Umut*'un (1970) hemen ertesinde çekilmiş olan filmin tek muamması ise, ne

ÜSTTE Yazgı Sağlar
Yarın Son Gündür

kitap kurdu gangsterlerimizin ne kötü kalpli zenginlerin ne de Komiser Sülüman'ın cevaplayamadığı sualdir: Sekban-ı Cedid nedir? ***Senem Aytaç***
bkz. Sekban-ı Cedid Nedir?

Yekta Reha Erdem'in 1988 yılında çektiği ilk filmi *A Ay*'ın çocuk kahramanıdır. Yekta, yapımı bitmemiş bir konakta yaşar. Yatalak dedesinin öksürükleriyle inleyen koridorlarda tedirgin adımlarla uzun zaman önce yitirilmiş bir düşü, başını alıp çıktığı tepelerde çocuk başlı martıyı arar. Yekta'nın, hikâyelerin maneviyatında yaşayan Nükhet Seza halası ile disiplin ve gelişimi hayatın nüvesi sayan Neyyir halasının arasında –yani "üçüncü katla dördüncü kat arasında"– çocuklukla ergenlik, hayalperestlikle akılcılık arasında kalışları, Reha Erdem'in sonradan hikâyesini anlatacağı birçok çocuk kahramanın bocalamalarının ilkidir. Yekta'nın isyankârlığını, isteksizliğini, kaçıp doğaya sığınmalarını, genç kızlığa geçerken attığı o ilk ve en sancılı adımları, Reha Erdem'in her filminde karşımıza çıkan birçok karakter takip edecektir. Çünkü Reha Erdem filmlerinde ergenlik sadece bir inisiyasyon (törenle kabul) değil, kültürün birey üzerinde kurduğu baskıyı dillendiren bir deneyim olarak yaşanır. *A Ay*'da Yekta, *Beş Vakit*'teki (2006) çocuklar, *Hayat Var*'da (2008) Hayat, *Fin*'de (2013) Jin yaşları dolayısıyla bu deneyimden geçerken; *Korkuyorum Anne*'deki (2004) Ali ve Keten karşı çıkamadıkları ama aynı zamanda da içselleştiremedikleri yetişkinler dünyasının baskılarının kendilerini hapsettiği bir ergenlik durumunu yaşarlar. ***Gülengül Altıntaş***
bkz. Çocuklar

A Ay

Yeni Sinema Dergisi 1965'te kurulan Türk Sinematek Derneği'nin, 1966-1970 arasında yayımlanan dergisi. Mart 1966'da çıkan ilk sayısının 'Çıkarken' başlıklı sunuş yazısında, *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*'ndan o güne uzanan elli yılda Türkiye'de binlerce filmin üretildiği ancak istisnalar bir yana bırakılırsa bu süre içinde "iyiyi kötüden ayırabilen, köklü, sürekli bir sinema ortamının yaratılamadığı" vurgulanır. Bu durumu değiştirmek şiarıyla kurulan Sinematek Derneği'nin dünya sinemasının Türkiye'de tanınmayan başyapıtlarının gösterimlerini yaptığı hatırlatılırken, dergi için "bu eserlerin ve genel olarak sinema sanatının derinlemesine kavranmasına yardım edecek, araştırıcı, eleştirici bir kaynak" olma hedefi koyulur. Hüseyin Baş'ın Yazı İşleri Sorumlusu olduğu, yazı kurulundaysa Baş ile birlikte Onat Kutlar, Giovanni Scognamillo ve Sungu Çapan'ın yer aldığı ilk sayının dosya konularına bakıldığında, Avrupa sanat sinemasının ağırlığı hissediliyor: Çağdaş Polonya Sineması, Yeni Gerçekçilik ve Rossellini, Yeni Dalga, Luis Buñuel... Kapağında, genç yaşta hayatını kaybeden Polonyalı yönetmen Andrzej Munk'un son filmi *Yolcu*'dan (*Pasazerka*, 1963) bir kareye yer verilen ilk sayının ardından, sonraki dönemlerde derginin kapakları Fellini, Pasolini, Antonioni, Orson Welles filmlerine ayrılacak, Türkiye'den ise yalnızca Yılmaz Güney filmleri –hem de otuz sayıda tam üç kez– kapağa taşınacaktır.

İlk sayısından itibaren "en etkili yazarların düşünce, inceleme ve yorumlarını" yayımlayacağını duyuran Yeni Sinema, özgün yazılarla çevirileri harmanlayan; eleştiriye de, kuramsal metinlere de, Sinematek'te gösterilen filmlerin tanıtımlarına da dengeli bir biçimde yer vermeye çalışan bir yayın politikası benimser. Kültür sanat ortamında dergiyi en çok gündeme getirense, Yeşilçam ve Ulusal Sinema tartışmaları olacaktır. Sinematek Derneği'nin Yeşilçam sinemasına yönelik ağır eleştirileri ve Halit Refiğ, Metin Erksan, Ertem Göreç gibi yönetmenlerle giriştiği polemik, dergi sayfalarına da yansır. Yeşilçam'ı "sömürü sineması" olarak gören ve "Yeşilçam dışı" bir sinemanın gelişmesi gerektiğini savunan Yeni Sinema'nın üçüncü sayısının sunuş yazısında, Sinematek'in sinema sektöründen çeşitli tepkiler ve tehditler aldığı belirtilir.

Sinematek üyelerine 12 TL'lik aidat ücreti karşılığında dağıtılan Yeni Sinema, Haziran 1970'te basılan 30. sayısından sonra, üye aidatlarının maliyeti karşılayamadığı gerekçesiyle yayın hayatına son verir. Sinematek Derneği,

takip eden dönemde yayınlarını, düzenlediği gösterimlere eşlik eden program kitapçıklarıyla sürdürür. Tam on yıl sonra, Nisan-Mayıs ve Ağustos 1980'de iki sayı daha çıkan Yeni Sinema, 12 Eylül Darbesi'nin ardından Sinematek'le birlikte tamamen kapatılır. Dergiye katkıda bulunan yazarlardan bazılarını kısaca hatırlamak gerekirse, Kutlar, Baş, Scognamillo ve Sungu Çapan'ın yanı sıra Ali Gevgilili, Tuncan Okan, Cevat Çapan, Abidin Dino, Sezer Tansuğ, Engin Ayça, Jak Şalom, Atilla Dorsay, Agâh Özgüç gibi isimler sayılabilir.

Yıllar sonra, 1997 yılında yayın hayatına başlayan Yeni İnsan Yeni Sinema dergisi de, isminde doğrudan Yeni Sinema'ya referans vererek onun mirasına bir saygı duruşuyla yola çıkacaktır. ***Berke Göl***
sez. Sinematek'in Gençleri

Yılocular ve Cınocular

Sinema seyircisi bir dönem, Türkiye'nin muhtelif yerlerinde ama en çok Kürdistan'da Yılocular (Yılmaz Güney) ve Cınocular (Cüneyt Arkın) olmak üzere ikiye ayrılırdı. Bu aynı zamanda siyaseten hangi tarafta olduğunuzu da gösterirdi. Cıno'nun filmleri televizyonda sık sık gösterilirken, Yılo'nun filmlerine ulaşmak pek mümkün değildi. Yılo babadan oğula, anneden kıza, ağızdan ağıza yayılan bir efsaneydi. Yılocular, Yılo'nun vurdulu kırdılı filmlerini hararetli bir şekilde anlatırken, sıra siyasi filmlerine geldiğinde derin bir nefes alıp susarlardı. Yılo'nun yasaklı olan filmlerinin video kasetlerini yurtdışından eş dost, akraba vasıtasıyla getirtip izleyen Yılocuların, Yılo'nun kabadayılığı bırakıp kendileri gibi ezilen olduğunu görünce Cıno'ya sardıkları rivayet edilir. Yılo artık onlar için bir kahırdı, sonu gelmez bir derdin sinemadaki karşılığıydı ve

zorlarına gidiyordu. Cıno'yu izlemek, onun filmlerine ulaşmak ise kolaydı ve rahatlatıcıydı. Cıno, sistemin adamıydı; Yılo, sistemin görmek istemediği bir tür 'anti' kahramandı. Cıno'nun koca Bizans ordusunu tek başına yendiğini gören ve ona heves eden Yılocular hiç büyümediler. Büyüyenler için ise Yılo yıllar sonra filmleri izlenebildiğinde tekrar kahramandı. Üstelik bu kez sebep, yıllarca tereddütle yaklaşılan ve izleme fırsatı ellerinden alınan o 'siyasi' filmleri oldu. ***Ali Kemal Çınar***

Yoksul Mahalle Sinemaları

1940'ların sonundan itibaren filmlere artan ilginin farkına varan kentli küçük girişimciler, yoksul mahallelerde ucuz ve küçük sinema salonları kurarlar. 1950 yılında Kasımpaşa'da altı adet kapalı (Ünal, Yavuz, Geyikli, Zafer, Yıldız, Kiğılı) ve iki adet açık hava sineması bulunuyordu. İstanbul'un ilk gecekondu mahallelerinden biri olan Kazlıçeşme'de ilk sinema salonunun yapımına, ilkokul inşasından önce başlanmıştı. Sinema alt sınıflar için bir kamusal alandı. Ev ve iş mekânlarından bağımsız, işçilerin özgürce duygularını dışavurabildiği, benzer arka plandan ve statüden gelenlerin arkadaşlık kurabildiği, kadınların tatsız ev işlerinden kaçamak yapabildiği bir mekândı. Orta sınıf gözlemciler için ise yeni türeyen bu alt sınıf sinema salonları düzensiz, kontrol edilemeyen, resmiyetten uzak ve bu nedenlerle ahlaki risk teşkil eden yerlerdi. 1950'li

BERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI
YENİŞEHİR'DE BİR ÖĞLE VAKTİ
BUZUL ÇAĞININ VİRÜSÜ
ORTADİREK
MEDARI MAİŞET MOTORU
MATMAZEL NORALYA'NIN KÖLTUĞU
TUTUNAMAYANLAR
BİR DÜĞÜN GECESİ
DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ
HUZUR
KOZMOPOLİTLER
MAİ VE SİYAH
ARABA SEVDASI
KÜRK MANTOLU MADONNA
MAHUR BESTE
TEHLİKELİ OYUNLAR
CEVDET BEY VE OĞULLARI
EYLÜL
SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ
AYLAK ADAM
ÇAĞAMİN NOVNA YOLCULUĞU
ANKARA
AFRODİT BUHURDANINDA BİR KADIN
MEYHANEDE HANIMLAR
TUHAF BİR KADIN
KARA KİTAP
FENA HALDE LEMAN
47'LİLER
YALNIZLAR
ODALARDA
AYLAKLAR
SİNAN: BİR DÜŞSEL YAŞAMÖYKÜSÜ
CEMİL ŞEVKET BEY AYNALI DOLABA İKİ EL REVOLVER
BOYNU BÜKÜK ÖLDÜLER
TÜ
GÜVEN I
GÜVEN II
KİMSE
GİDİŞ
BEYAZ KALE
ŞEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM
PUSLU KITALAR ATLASI
BENİM ADIM KIRMIZI
BİR ÇAĞ YANGINI
KAR
SICAK KÜLLERİ KALDI
DÖNÜŞ
KAMBUR
TOL
PİNHAN
UYKULARIN DOĞUSU
SON ADIM
PERG EFSANELERİ I
PERG EFSANELERİ II
PERG EFSANELERİ III
PERG EFSANELERİ IV
KİNYAS VE KAYRA
BİR BEYOĞLU RAPSODİSİ
PERUKLU CİNAYETLER
OĞULLAR VE RENGİDE RUHLAR
DUBLÖRÜN DİLEMMASI
SUZAN DEFTER
ANTABUS
SOĞUK SES
DELİDUMAN
İNCİR TARİHİ
HAW

yılların başlarında İstanbul'un yoksul semtlerini dolaşan Kemal Ilıcak, hem salonların fiziksel koşullarının hem de izleyici kitlelerinin ahlaki davranışlarının aşırı derecede kaygı verici olduğunu gözlemler. Yetersiz havalandırma, kirlilik, kötü koku ve karanlık, ucuz sinema salonlarının ortak fiziksel özellikleriydi. Kasımpaşa'daki sinema salonlarına dair Ilıcak şunları yazmıştır: "Kışlık sinemada sigara dumanından, esrar kokusundan ve bilhassa Yavuz sinemasında oturacak koltuk bulunmamasından şikayetçiler. Birinci mevki biletler 35 kuruş. Bazen 45 kuruşa satıldığı da olur. Çünkü belediye kontrol etmez... Yazlık sinemaların hemen hepsinde her gece kavga olur. Esrarlar içilir, eroinler çekilir ve film hitamında kanepe üzerinde sızanlara çok rastlanır. Velhasıl Kasımpaşa sinemaları bir âlemdir. Halkın bu sinemalardan başka gidecek yeri de yoktur ki oraya gitsin." ***Barış Alp Özden***

Yönetmenini Bekleyen Romanlar Sinemanın lisanına tercüme edilmek için sırasını bekleyen romanlardır. Bir başka deyişle "sinemamızın ayıpları"dır. Bırakın kıyıda köşede kalmış cevherleri, edebiyat tarihimizin sayısız başyapıtı dahi bu uzun kuyrukta, kendi düşsel âlemlerini bir yönetmenin muhayyilesiyle ortak kılmak için bekler. Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Sabahattin Ali, Peyami Safa, Füruzan, Necati Cumalı, Kemal Tahir, Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin ve Fakir Baykurt gibi birden çok metni sinemaya uyarlanan kimi isimleri tenzih edersek, pek az edebiyatçımızın sinema sektörünün ilgisine mazhar olduğu söylenebilir. İlk ve orta öğretimlere okutulan 100 Temel Eser'i "kolay yoldan" izleyip derslerini geçmeye çalışan açıkgöz bir talebe bile bu "ayıplarımızın" ne denli çok olduğunu fark edecektir. Yaşar Kemal'in 'İnce Memed'ini İngiliz Peter Ustinov çekmiş, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Huzur'unu ya da Oğuz Atay'ın 'Tutunamayanlar'ını uyarlamaya cesaret edecek birisi bu topraklardan henüz çıkmamıştır. Elbette, beyazperdeye neyin yakışacağı mevzuu alabildiğine çetrefildir. Herkesin gönlünde muhakkak başka romanlar (öyküler, şiirler, türlü türlü metinler) yatar. Sinemaya hiç uyarlanmamış –ya da birileri eline kamerayı alıp denediyse de sinema tarih yazımına girmeyi başaramamış– romanları sıralamak ise bir deli işidir. Aşağıda gördüğünüz bu bir hayli öznel liste, söz konusu nafile uğraşa bir giriş niteliği taşır; belki yankılanan sesi birileri duyar diye kuyuya atılan bir taştır:

Berci Kristin Çöp Masalları (Latife Tekin) **Yenişehir'de Bir Öğle Vakti (Sevgi Soysal)** Buzul Çağının Virüsü (Vüs'at O. Bener) **Ortadirek (Yaşar Kemal)** Medarı Maişet Motoru (Sait Faik Abasıyanık) **Matmazel Noralya'nın Koltuğu (Peyami Safa)** Bir Düğün Gecesi (Adalet Ağaoğlu) **Tutunamayanlar (Oğuz Atay)** Demirciler Çarşısı Cinayeti (Yaşar Kemal) **Huzur (Ahmet Hamdi Tanpınar)** Kozmopolitler (Nahid Sırrı Örik) **Mai ve Siyah (Halid Ziya Uşaklıgil)** Araba Sevdası (Recaizade Mahmud Ekrem) **Kürk Mantolu Madonna (Sabahattin Ali)** Mahur Beste (Ahmet Hamdi Tanpınar) **Tehlikeli Oyunlar (Oğuz Atay)** Cevdet Bey ve Oğulları (Orhan Pamuk) **Eylül (Mehmet Rauf)** Saatleri Ayarlama Enstitüsü (Ahmet Hamdi Tanpınar) **Aylak Adam (Yusuf Atılgan)** Yaşamın Ucuna Yolculuk (Tezer Özlü) **Ankara**

(Yakup Kadri Karaosmanoğlu) Afrodit Buhurdanında Bir Kadın (Reşat Enis) **Meyhanede Hanımlar (Hüseyin Rahmi Gürpınar)** Tuhaf Bir Kadın (Leyla Erbil) **Kara Kitap (Suat Derviş)** Fena Halde Leman (Attila İlhan) **47'liler (Füruzan)** Yalnızlar (Zaven Biberyan) **Odalarda (Erdal Öz)** Aylaklar (Melih Cevdet Anday) **Sinan: Bir Düşsel Yaşamöyküsü (Abidin Dino)** Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver (Selim İleri) **Boynu Bükük Öldüler (Yılmaz Güney)** Tu (Mehmed Uzun) **Güven (Vedat Türkali)** Kimse (Ferit Edgü) **Gece (Bilge Karasu)** Beyaz Kale (Orhan Pamuk) **Sevgili Arsız Ölüm (Latife Tekin)** Puslu Kıtalar Atlası (İhsan Oktay Anar) **Benim Adım Kırmızı (Orhan Pamuk)** Bir Çağ Yangını (Hulki Aktunç) **Kar (Orhan Pamuk)** Sıcak Külleri Kaldı (Oya Baydar) **Dönüş (Cemil Kavukçu)** Kambur (Şule Gürbüz) **Tol (Murat Uyurkulak)** Pinhan (Elif Şafak) **Uykuların Doğusu (Hasan Ali Toptaş)** Son Adım (Ayhan Geçgin) **Bir Garip Cindi Zümrüdüanka (Ali Teoman)** Perg Efsaneleri (Barış Müstecaplıoğlu) **Kinyas ve Kayra (Hakan Günday)** Bir Beyoğlu Rapsodisi (Ahmet Ümit) **Peruklu Cinayetler (Mehmet Murat Somer)** Oğullar ve Rencide Ruhlar (Alper Canıgüz) **Dublörün Dilemması (Murat Menteş)** Suzan Defter (Ayfer Tunç) **Antabus (Seray Şahiner)** Soğuk Ses (Mavi Neşe) **Deliduman (Emrah Serbes)** İncir Tarihi (Faruk Duman) **Haw (Kemal Varol).**
Abbas Bozkurt

Yorgun Savaşçı Türkiye sinema tarihinde sansür deyince ilk akla gelen yapımlardan biridir. TRT tarafından ısmarlanmış, devletin bütçe kaleminden finanse edilmiş ve yine devlet tarafından filmin aslı ve bütün kopyaları yakılmıştır. TRT, hukuki bir yükümlülük olarak elinde bulundurduğu tek videobant kopyayı, 12 Eylül Darbesi'nin üstünden on iki yıl geçtikten sonra, özel bir kanalın gerçekleştirdiği aynı adlı bir diziyle rekabet etmek için bir koza dönüştürmeyi dahi denemiştir. Bugünden geriye bakarsak, *Yorgun Savaşçı* (1979) yorgun ve dönemiyle kavgalı ama bitap düşmemiş Halit Refiğ'dir, Türkiye sinemasıdır, sansüre rağmen hâlâ o sinemaya emek verenlerdir. ***Ayşegül Koç***

ÜSTTE
Yıldırım Gencer ve Halit Refiğ *Yorgun Savaşçı*'nın setinde

Yorgunluk ve Dikkat

İlk sinema gösterimleri seyircide sadece korku, hayret ve şaşkınlık gibi duygusal tepkiler yaratmıyordu; film seyretmek yorucuydu. Sermet Muhtar Alus hatıralarında bir sinema çıkışını şöyle anlatır: "Paydos olunca kulaklarımızda uğultu, kafalarımız kazan, gözlerimiz şiş şiş. Cadde-i Kebir boyunu zor bulmuştuk."

Sinema seyircisi, sinemaya gittiğinde şehir yaşamının diğer alanlarında olduğu gibi aşırı dozda uyarana maruz kalıyordu: yoğun ışık-karanlık zıtlığı, hız (oyuncuların performansı, çekimlerin peş peşe değişmesi, kamera hareketleri, yazılar, vb.) gibi faktörler bir yana, filmin kırpışması belirgin bir biçimde yorgunluk yapıyor

ve dikkat süresini kısaltıyordu. Göz yorgunluğu kısmen ışık kaynağının sabit bir seviyede tutulamamasıyla ortaya çıkan titreşimden, ama daha çok filmin projektör içinde ilerlerken dönen örtücünün filmin hareketini tamamıyla gizleyememesiyle ortaya çıkan kırpışmadan kaynaklanıyordu. İngiltere ve ABD'de sinemaya gitmek "kırpışıklara gitmek" (*flickers*) şeklinde ifade ediliyordu. Gösterim programlarının süresinin seyircinin dikkat ve dayanıklılığına bağlı olarak belirlendiğini söylemek mümkündür. 1899'da İstanbul'da Odéon Tiyatrosu yönetmeni Pierre S. Raftopoulos, Le Moniteur Oriental gazetesinde Royal Biograph'ı tanıtırken bu soruna dikkat çekiyordu: "Projeksiyonun üzerine konulduğu tuval [perde], Odeon sahnemizin boyutunda olacak. İnsanlar, hayvanlar, gemiler ve demiryolları...vb. konuları içeren projeksiyonlar, kendi doğal boyutlarında gösteriliyor ve hatırlatmamız gerekiyor ki; bunu, diğer sistemlerin büyük kusurlardan biri olan, izleyicilerin göz yorgunluğunun sebebi sayılan en ufak bir titreşim bile olmadan yapıyor.

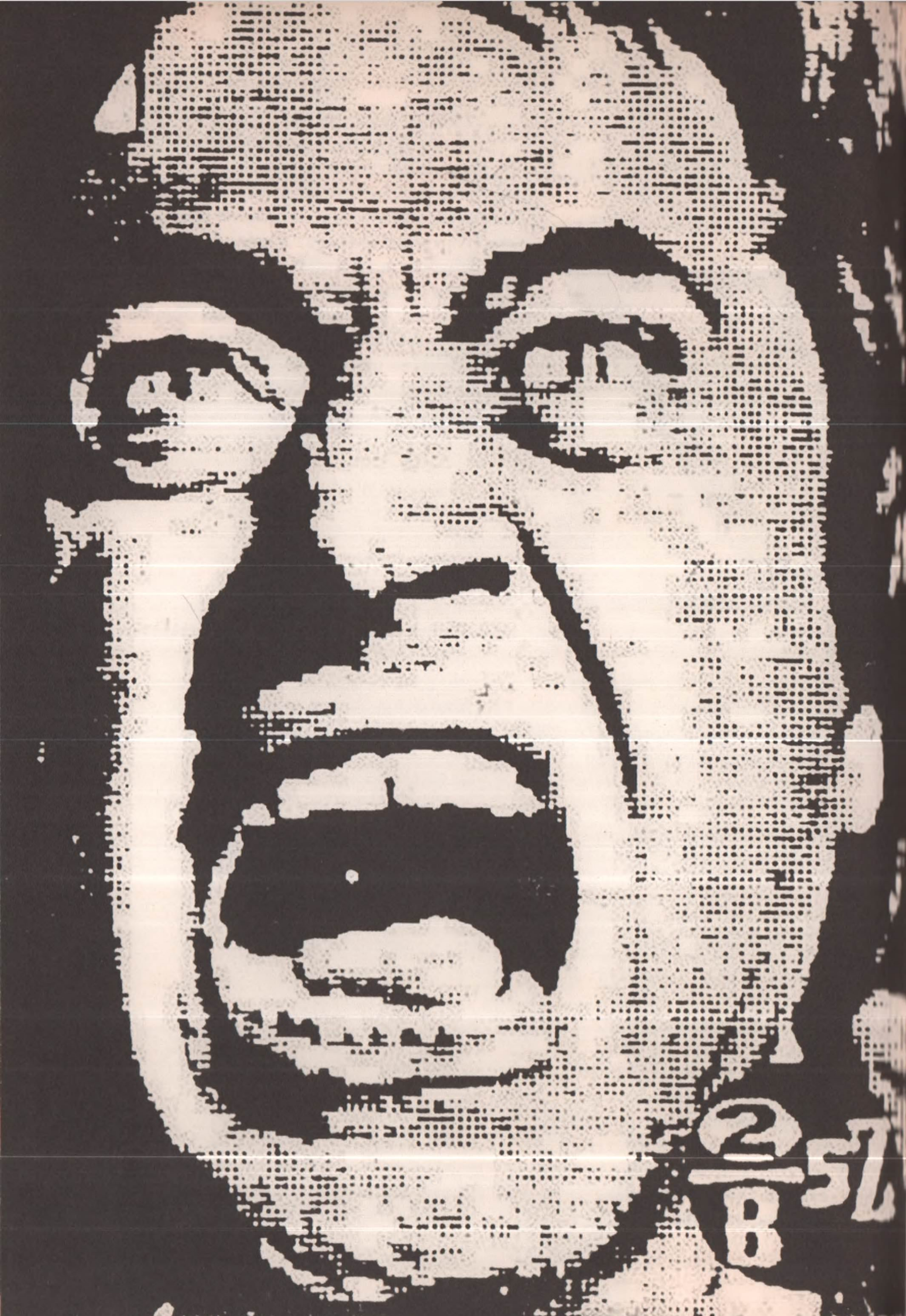
1903 yılında üç bıçaklı örtücülerin kullanıma girmesiyle seyircinin "dikkat süresi uzadı ve göz yorgunluğu sorunu" önemli ölçüde aşıldı. Birçok sinema salonu ve projektör üreten birçok şirket gazete ve dergilerde artık "kırpışmasız" olduklarını ilan ettiler. Filmlerin uzamasının kısmen bu gelişmeye bağlı olduğunu ileri sürmek mümkündür. ***Nezih Erdoğan***

Z

Zeynep'i Gelin Ettiler Küçükken Beşiktaş'taki bir yazlık sinemada izlediğim, adını bile hatırlamadığım bir filmden. Ağa kızı Zeynep'le fakir Mehmet birbirine âşıktır. Ama kızı başka köyden (herhalde) ağa oğlu Ahmet'e verirler. O, hıçkırık sesleri eşliğinde arabada giderken biz de dağların tepesinden gelin konvoyunun gidişini izleriz. "Zeynep'i Ahmed'e ettiler gelin" türküsü eşliğinde. Benim hıçkırıklarım, Zeynep'inkilere karışır. Yıllar sonra Maltepe Mehtap'ta gördüğüm *Çoban Ali*'de (1955) ise, sevgilisi için atına atlayıp düşmanın peşine düşen Saltuk Kaplangı'yı komik bulmuştum. Belki de arka sıramızdaki inşaat işçileri bu kovalamacaya "Ha ulan Ali! Ha ulan Ali!" yüreklendirmesiyle eşlik ettikleri için. Belki de benim, filmlere gerçeklikten daha fazla inanma yıllarım geride kalmıştı. Oysa zaman zaman gene de inanırım. ***Sevin Okyay***

Zorduç Artık var olmayan bir Kürt köyü. Sular altında kalmış, terk edilmiş bir köy. Suyun üzerinde hâlâ görünen evlerinin çatısıyla, camisinin minaresiyle, paslanmış Zorduç tabelasıyla bir zamanlar var olduğunun şiirsel bir kanıtını arkada bırakmış bir köy. Berzan'ın köyü. Polisler Berzan'ı öldürünce arkadaşını köyüne defnetmek için güneşe doğru uzun bir yolculuğa çıkan Mehmet'in dönüşümünün son durağı. Tireli Mehmet'in yeni memleketi. Mehmet'in nüfus cüzdanı Türk, esmer teni, kara kalın kaşları Kürt. Polis işkencesinde kaşlarına rağmen Kürt olmadığını anlatmaya çalışsa da, Kürdistan'a doğru yola çıkarken saçlarını sprey boyayla çiğ bir yumurta sarısına boyayıp kılık değiştirmeye kalkışsa da, güneşe yolculuğunun sonuna geldiğinde, soranlara "Buralıyım" diyen Mehmet. Berzan'ın ölümü mü, yoksa dinlediği ilk Kürt müziğinin baştan çıkarıcı ritmi mi, izbe bir yoksul odasında Kürt arkadaşlarıyla çektiği o halayın coşkusu mu, Kürt olsaydı başına neler gelebileceğini deneyimlemesine neden olan esmer teni mi bir Tireliyi Zorduçluya dönüştüren? Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) filmi, ülke sinemasının Kürt meselesine dair sessizliğine isyan eden ilk filmlerden biri. Berzan'ın öldürüldüğü haberini duyunca bir zikre dalıyor Mehmet; kafasında Kürtçe müziklerin vurmalıları, odasında yeri göğü tekmeleyip kendinden geçiyor. Zorduç'a, güneşe yolculuğa karar verdiği o isyankâr zikir sahnesi sinemamızda büyük bir kırılma anı, bir dönüşümün işaretçisi. ***Ayça Çiftçi***

SON SAYFADA
Güneşe Yolculuk


2 B

kitlesinin Yeşilçam diyaloglarına yer verdiğini de hatırlatalım. *Serdar Kökçeoğlu*

66 Kabataş Lisesi son sınıf öğrencisi ve Kabataş Sinema Kulübü kurucularından Mutlu Parkan'ın 2. Hisar Kısa Film Yarışması'nda 16mm dalında ikincilik ödülü kazanan filmidir. 1966 yılında çekilen filmin yarışmaya yetişmesi için alelacele bir isim bulunması gerekmiş, böylece çekildiği yıl, filmin ismi olmuştur. Öğrenci hareketlerinin baş gösterdiği, Genç Sinema grubunun ilk tohumlarının atıldığı bu yıllarda, grubun geleceğinin tartışılıp fikirlerinin üretildiği resmi yayını niteliğindeki Devrimci Sinema Dergisi Genç Sinema da çıkmaya başlar. Mutlu Parkan aynı zamanda bu derginin yazarlarından biridir.

Paralel kurguyla ilerleyen yedi dakikalık 66, siyah beyaz ve sessizdir. Fonda James Brown'un 'Papa's Got a Brand New Bag' şarkısı çalarken görüntüyle müzik arasında etkileyici bir uyum vardır. Film, günlük hayattan iki farklı kesitle iki gencin "saptırılmış boşalımının" kesiştiği âna dikkat çeker. Bu gençlerden biri at yarışı oynamakta, diğeriyse mastürbasyon yapmaktadır. Aslında her ikisi de farklı bir toplumsal bunalımın metaforudur.

Tanju Akerson Genç Sinema dergisinde (1969) 'Genç Sinema'da 1 no.lu Durak, Mutlu Parkan'ın 66'sı' başlığıyla incelediği filmin "iç ve dış mekânlara bakış, plastik malzemelerin değerlendirilişi, çerçeveleme, kamera hareketleri, plan bağlantıları" gibi yaklaşımlarında Fransız Yeni Dalga akımının izlerini sürerken, aynı zamanda filmdeki yabancılaşma öğesine de dikkat çeker. Ne tesadüftür ki, Parkan ilerleyen yıllarda başka film çekmeyecek fakat tiyatro ve yabancılaşma denilince akla ilk genel isim olan Bertolt Brecht'in estetik anlayışı ve sinema üzerine çalışmalarıyla tanınacaktır. *Nagehan Uskan*

ox2. Devrimci Sinema Dergisi Genç Sinema; Hisar Kısa Film Festivali

2/5BZ. Popüler Yeşilçam filmleri ortak hafızaya ait; hepimizin keyifle hatırladığı ortak bir anı gibi. Cüneyt Arkın'ın bilimkurgu soslu bir repliğini hatırlamak, eski bir dostumuzun yaptığı bir espriyi yıllar sonra içki masasında hatırlayıp anlamsızca gülmek gibi bir şey. Yeşilçam repliklerini alıp müziğinde kullanan ilk isimlerden biri 2/5BZ adı altında müzik yapan Serhat Köksal oldu. 90'lardan beri önemli festivallere ve sergilere katılan, aynı zamanda bir video sanatçısı olan Köksal için Yeşilçam *sample*'ları politik bir ifade aracı. Zihniyet dünyamızdaki çarpıklıklara, çağdaş sanat dünyasının şarlatanlıklarına ve önemli siyasi olaylara bu filmlerden alıntılarla karşılık veriyor. Örneğin 'Şaka Etmiyorum' isimli parçasında sokaklardan gelen "Sivas'ın Hesabı Sorulacak!" seslerine, Cüneyt Arkın'ın sesleri karışıyor. Günümüzde artık hip hop gruplarından popüler rock gruplarına uzanan geniş bir müzisyen

SOL SAYFADA Köksal'ın 2/BSZ adını kullandığı dönemden 'Sizden Hesap Soracağız' kasetinin posteri

Kaynakça ve Dizin

Seçilmiş Kaynakça

- "677 Film 60 Yıl, Bir Set Amirinin Gözünden Türk Sineması." *Godzilla Selahattin Sergisi*. Studios Çukurcuma, 29 Eylül 2014.
- Abisel, Nilgün. *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi, 1994.
- Akad, Lütfi. *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- Akan, Tarık. *Anne Kafamda Bit Var: 12 Eylül Anıları*. İstanbul: Can Yayınları, 2009.
- Akçura, Gökhan. "Killing İstanbul'da." *Atlas Tarih*, Sayı 17. İstanbul: 2012.
- Akerson, Tanju. "Genç Sinema'da 1 No'lu Durak, Mutlu Parkan'ın 66'sı." *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi*, Sayı 4. İstanbul: 1969.
- Aksel, Malik. *İstanbul'un Ortası*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977.
- Alus, Sermet Muhtar. *Eski Günlerde*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2007.
- Armutçu, Emel. *Bir Levanten Şövalye - Giovanni Scognamillo Kitabı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.
- Arslan, Umut Tümay. *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Aslandere, Osman. "Soruşturma: Set İşçileri ve Figüranlar Konuşuyor." *Yedinci Sanat*, Sayı 13. İstanbul: 1974.
- Avcı, Berrin. *Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyüboğlu*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999.
- Avcı Çölgeçen, Berrin. *Yaşamı ve Belgeselleriyle Suha Arın*. Konya: Tablet Yayınları, 2006.
- Avcı, Zeynep (der.) *A'dan Z'ye Abidin Dino*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Aytaç, Senem ve Onaran, Gözde (haz.). *Yeşilçam'ın Tüm Harfleri: Safa Önal*. Antalya: AKSAV Yayınları, 2010.
- Balan, Canan. "Early Filmmaking in Turkey: A Transnational History?" *Directory of World Cinema* (ed. Eylem Atakav). Bristol: Intellect Books, 2013.
- Balcı, Dilara. *Yeşilçam'da Öteki Olmak: Başlangıcından 1980'lere Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri*. İstanbul: Kolektif Kitap, 2013.
- Bali, N. R. (ed.). *Us Diplomatic Documents on Turkey II: The Turkish Cinema in the Early Republican Years*. İstanbul: The Isis Press, 2007.
- Barışta, Üstün. "Sevgili 'Çirkin Ares'." *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi*, Sayı 5. İstanbul: 1969.
- Başaran, Funda (haz.). Öteki *"Sinemalar"*. İstanbul: Yordam Yayınları, 2015.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, 030.10.3.17.30, [12 Mart 1930].
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, DH.EUM.KLU, 15/23, (08/S/1333).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, DH.UMVM, 116/70, (12/S /1340).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri,Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [Mart 29, 1903].
- Bayazoğlu, Ümit. *Uzun İnce Yolcular*. İstanbul: Aras Yayınevi, 2014.
- Bayrakdar, Deniz (haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 5*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006.
- Bayrakdar, Deniz (haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 8*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009.
- Bozis, Yorgo ve Bozis, Sula. *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar* (çev. Sula Bozis). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Christodoulou, Christos K.. *The Manakis Brothers, The Greek Pioneers of the Balkanic Cinema*. Selanik: Organization for the Cultural Capital of Europe, 1997.
- Çalapala, Rakım. "Türkiyede Filmcilik." *Kebikeç*, Sayı 28. Ankara: 2009.
- Çanaklı, Oktay. "Sultan V. Mehmet Reşad'ın Rumeli Seyahati." *Vardar Dergisi*, Sayı 4. İzmir: 2000.
- Çeliktemel-Thomen, Özde. "1903 Sinematograf İmtiyazı." *Toplumsal Tarih*, Sayı 229. İstanbul: 2013.
- Derman, Deniz (haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 1*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001.
- Dino, Abidin. "Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemi: Yılmaz Güney." *Sözcükler Dergisi*, Sayı 3. İstanbul: 2006
- Duhani, Said N. *Eski İnsanlar, Eski Evler: 19. Yüzyılda Beyoğlu'nun Sosyal Topografisi* (çev: Cemal Süreya). İstanbul: Turing Yayınevi, 1982.
- Durmaz, Ömer. *İstanbul'un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü: İstanbul'un Yüzleri Serisi-29*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş Yayınları. 2011.
- Edgü, Ferit. "Abidin'in Gol Filmi Taslakları." *Abidin Londra'da Dünya Kupası Maçlarını Filme Alırken*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Erksan, Metin. "İlk Türk Filmi 1905'te." *Tempo*, Sayı 16. İstanbul: 1991.
- Ertür, Başak ve Lebow, Alisa. "Şöhretin Sonu: Bülent Ersoy'un Kanunla İmtihanı." *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer* Kültür ve Muhalefet İçinde (der. Serkan Delice ve Cüneyt Çakırlar). İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Evren, Burçak. "İlk Türk Filmini Çeken Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler." *Pazar Postası*, 8 Temmuz 1995.
- Evren, Burçak. *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995.

- Evren, Burçak. *Türk Sinemasının Doğum Günü*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları, 2003.
- Evren, Burçak. *Yeşilçam'ın Gölgesinde Seyfi Haveri*. İstanbul: AKSAV Yayınları, 2005.
- Exarchos, Giorgios. *Adelfoi Manakia*. Yunanistan: Gavrilidis, 1991.
- Filmer, Cemil. *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*. İstanbul: Emek Matbacılık, 1984.
- Gaudreault, André; Nicolas Dulac ve Santiago Hidalgo (ed.). *A Companion to Early Cinema*. Oxford: Wiley and Blackwell, 2002.
- *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi*, Sayı 1. İstanbul: 1968.
- *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi*, Sayı 16. İstanbul: 1971.
- Gökmen, Mustafa. *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans, 1989.
- Gül, Masist. *Kaldırım Destanı 1905-1972 (Kaldırımlar Kurdunun Hayatı)*. İstanbul: BAS/Bent Türkiye'den Sanatçı Kitapları Dizisi, 2006.
- Güney, Yılmaz. *Umut (Güney Filmcilik Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları Senaryo Dizisi: 1)*. İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi, 1977.
- Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- *Holivut Dergisi*, Sayı 8. 1932.
- İnanoğlu, Türker. *5555 Afişle Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2004.
- Kabil, İhsan. *Gerçeklik ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık, 1997.
- Kanbur, Ayla. *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları, 2005.
- Kaynar, Hakan. "Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema." *Kebikeç*, Sayı 27. Ankara: 2009.
- Kılıç, Şengün. *Sinemada Ulusal Tavır - Halit Refiğ Kitabı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- Kıral, Erden. "Umut Filminin Ana Çizgileri." *Yedinci Sanat*, Sayı 11. İstanbul: 1974.
- Kömürciyan, Eremya Çelebi. *İstanbul Tarihi: XVII. Asırda İstanbul* (çev. Hrand Der Andreasyan); (haz. Kevork Pamukçuyan). İstanbul: Eren Yayıncılık, 1988.
- Kutlar, Onat. *Sinema Bir Şenliktir*. İstanbul: Can Yayınları, 1991.
- Kutlar, Onat. *Yeter ki Kararmasın...* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Lewinsky, Mariann. "Views from the Ottoman Empire 1896-1914." *28. Il Cinema Ritrovato* kataloğu. Bologna: 2014.
- *MAFM Söyleşi Kitapları*. 2001-2014
- Makal, Oğuz. *Tarih İçinde İzmir Sinemaları*. İzmir: GÜSEV, 1999.
- Malik, H. A. *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri*. Ankara: Kitap Yazanlar Kooperatifi, 1933.
- Okan, Tuncan. "Türk Sineması'nın Ekonomik Durumu." *Yeni Sinema*, Sayı 3. İstanbul: 1966.
- Öğünç, Pınar. *Jet Rejisör: Çetin İnanç*. İstanbul: Roll Yayınları, 2006.
- Özen, Saadet. "Balkanların İlk Sinemacıları mı? Manaki Biraderler", *Toplumsal Tarih*, Sayı 219. İstanbul: 2012.
- Özen, Saadet. "Bir Tarih Malzemesi Olarak Film: Manaki Kardeşlerin 'Hürriyet' Çekimleri." *Toplumsal Tarih*, Sayı 255. 2015.
- Özen, Saadet. "Manakilerin Objektifinden Hürriyet." *Toplumsal Tarih*, Sayı 220. 2012.
- Özgüç, Agâh. *1000 Karede Türk Sineması*. İstanbul: AKSAV Yayınları, 2006.
- Özgüç, Agâh. *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon International, 2012.
- Özgüç, Agâh. *Türk Sineması'nın Marjinalleri ve Orjinalleri*. İstanbul: Horizon International, 2013.
- Özlü, Tezer. *Eski Bahçe Eski Sevgi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Özön, Nijat. *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000.
- Özön, Nijat. *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Özön, Nijat. *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960*. İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1962.
- Öztürk, S. Ruken. *Sinemanın Dişil Yüzü*. İstanbul: OM Yayınevi, 2014.
- Öztürk, Serdar. *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset*. Ankara: Elips Kitapları, 2005.
- Özuyar, Ali. "Varlık Vergisi Mağduru Sinemacılar." *Kebikeç*, Sayı 27. Ankara: 2009.
- Özuyar, Ali. *Babıâli'de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2004.
- Özuyar, Ali. *Devlet-i Aliyye'de Sinema*. Ankara: De ki Yayınları, 2007.
- Özuyar, Ali. *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De ki Yayınları, 2008.
- Pay, Ayşe (haz.). *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz*. İstanbul: Küre Yayınları, 2010.
- Pekman, Cem (der.). *Film Bir Adam: Ertem Eğilmez*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Richard, Abel (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Londra: Routledge, 2005.
- Rongen-Kaynakçı, Elif. "1917'de İstanbul'da Çekilen Sessiz Avusturya Filmi Sessizce Günyüzüne Çıktı." *Nokta Dergisi*. İstanbul: 2006.
- "Sansar Mustafa Hikâyesi." İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar No: 250 (19b-47a'dan haz. Şükrü Elçin). *Halk Edebiyatı Araştırmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı. 1977.

- Sargın, Güven Arif. "Ötekinin Gözüyle Ankara'yı Kurmak: Sovyet Propaganda Filmlerinde Devrimci Bellek Kaybı ve Anımsama." *Cumhuriyet'in 'Ankara'sı* (ed. T. Şenyapılı) Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2005.
- Sayar, Vecdi. "Film ve Afiş: Görsel Bir Metnin Görselleştirilmesi İçin Bir Çaba." *Grafik Sanatı*. İstanbul: Eylül 1987.
- Saydam, Barış (haz.). *Giovanni Scognamillo'nun* Gözüyle Yeşilçam. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Scognamillo, Giovanni ve Demirhan, Metin. *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2005.
- Scognamillo, Giovanni. *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009.
- Scognamillo, Giovanni. *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları, 1991.
- Scognamillo, Giovanni. *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003.
- Sert, Soner. "Yılmaz Güney Sinemasında Örgütsel İlişkilerin Yansımaları." *Biamag*. <http://goo.gl/c40fkr> (ET: 20.05.2015)
- Stardelov, Igor. "Preservation of Manaki Brothers Film Heritage." *Journal of Film Preservation*, Sayı 54. Brüksel: 1997.
- Stardelov, Igor. *Balkanların Işık Ressamları Manaki Kardeşler* (çev. Erol Mahmud). İstanbul: ESR Film Yapım, 2014.
- Strauven, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: University of Amsterdam, 2006.
- Süalp, Tül Akbal ve Güneş, Aslı (haz.). *Taşra'da Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Çitlembik, 2010.
- Süalp, Tül Akbal. "Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar: Arabesk- Noir Ya Da Hiçlik Kutsamaları." Nurçay Türkoğlu ve Sevilen Toprak Alayoğlu (der.). *Karaelmas 2009: Medya ve Kültür* içinde. İstanbul: Urban, 2009.
- Şakir, Ziya. *Şark Yıldızı Selma*. İstanbul: Maarif Kitaphanesi, 1944.
- Şeyben, Özgür. "Türkiye'de İlk Kez Manaki Kardeşlerin Çektiği Filmler ve Fotoğraflar." *Sinematürk*. İstanbul: Aralık 1994.
- Şirin, Uygar. *Yusuf'un Rüyası*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2014.
- Şoray, Türkan. *Sinemam ve Ben*. İstanbul: NTV Yayınları, 2012.
- Toker, Okan. "Deneysel Sinema ve Alp Zeki Heper." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Sayı 1. Erzurum: 1999
- Türk, İbrahim. *Senaryo: Bülent Oran*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.
- Uçansu, Hülya. *Bir Uzun Mesafe Festivalcisinin Anıları (Sinema Film Günleri'nden İstanbul Film Festivali'ne)*. İstanbul: Doğan Yayınları, 2012.
- Ünal, Ümit. *Işık Gölge Oyunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Willemen, Paul. "Popüler Sinemada Zoom." *Geceyarısı Sineması*, Sayı 16. İstanbul: 2003.
- Yalsızuçanlar, Sadık. *Rüya Sineması*. İstanbul: Palto Yayınevi, 2014.
- Yeres, Artun. *Sakıncalı 100 Film*. İstanbul: Es Yayınları, 2006.
- Yıldıran, İbrahim. "Selim Sırrı Tarcan ve Türk Sinemasının Erken Dönem Tartışmalarına Katkı." *Kebikeç*, Sayı 14. Ankara: 2009.
- Yücel, Fırat (ed.). *Reha Erdem Sineması - Aşk ve İsyan*. İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2009.

Görsel Dizin

18 *Ölür Müsün, Öldürür Müsün* Ⓔ Erol Ağakay Ⓐ Nazlı Eda Noyan
24 Alp Zeki Heper Ⓘ Zehra Derya Koç
26 *Altın Goller* Ⓔ Abidin Dino
26 Alüvyonik Türk Sineması Ⓘ Mehmet Uluşahin
37 *Badi* Ⓐ Kaya Özkaracalar
38 Senih Orkan Ⓐ Derya Bengi
42 Bergen Ⓘ Zehra Derya Koç
48 Emek Sineması eylemi Ⓕ Nazım Serhat Fırat
54 Caniko Ⓘ Zehra Derya Koç
57 Cin Mısırı Ⓐ Gökhan Akçura
57 Cosmorama Ⓘ Mehmet Uluşahin
72 Tuncel Kurtiz Ⓟ Cecile Barou
75 Emek Sineması Ⓕ Yücel Tunca
77 *Enis Aldjelis, Doğunun Çiçeği* Ⓐ Hollanda Film Müzesi EYE
79 Eremya Çelebi Kömürciyan'ın Kamera Öncesi Kamerası Ⓘ Mehmet Uluşahin
83 Faruk Kenç Ⓘ Mehmet Uluşahin
86 Geceyarısı Sineması kapağı Ⓐ Kaya Özkaracalar
90 Giovanni Scognamillo Ⓘ Zehra Derya Koç
91 Selahattin Geçgel Ⓕ Muhsin Akgün
92 *Gizli Kuvvet* Ⓐ Kaya Özkaracalar
98 Mısırlıoğlu Sineması ilanları Ⓐ Saadet Özen
110 Kriton Iliadis Ⓐ Sula Bozis Vosporis
114 James Baldwin Ⓕ Sedat Pakay
122 Kelebek Toka Ⓘ Mehmet Uluşahin
124 Kiril Alfabesi Ⓘ Mehmet Uluşahin
126 Komiser Kemal Ⓘ Mehmet Uluşahin
129 Lâmekân Ⓘ Mehmet Uluşahin
132 Madam Ⓘ Mehmet Uluşahin
135 Makara Yapmak Ⓘ Mehmet Uluşahin
137 *Minyeli Abdullah* Ⓐ Ali Can Sekmeç
138 Masist Gül otoportre Ⓐ BAS / Bent
140 Medeniyet Pansiyon Ⓘ Mehmet Uluşahin
141 Mektupla Artistlik Okulu Hüviyet Kartı Ⓐ Dilek Kaya
143 Meslekler Ⓘ Mehmet Uluşahin
144 Metin Demirhan Ⓘ Mehmet Kaan Sevinç, Gölge e-Dergi Kasım 2011 sayısının kapağından
148 Mürüvvet Sim ve Asuman Arsan fotoğrafı Ⓐ Ali Can Sekmeç
150 *Hakkari'de Bir Mevsim* set fotoğrafı Ⓐ Erden Kıral
154 Gezi Direnişi Ⓕ Nazım Serhat Fırat
159 Balkan Savaşları Ⓐ Hollanda Film Müzesi EYE
166 '73 Sineması Kapatıldı' pankartı Ⓐ Kaya Özkaracalar
171 Rüya Sineması Ⓐ Kaya Özkaracalar
172 *Ölüler Konuşmaz Ki* Ⓐ Kaya Özkaracalar
175 Ali İpar Ⓐ Ali Can Sekmeç
177 Sansür Müfettişi Ⓘ Mehmet Uluşahin
177 Semih Evin Ⓐ Ali Can Sekmeç
178 *Donkişot Sahte Şövalye* Ⓐ Ali Can Sekmeç
180 Taksim Sineması Ⓐ Agâh Özgüç
183 Sinemadan Çıkmış İnsan Ⓘ Mehmet Uluşahin
184 Sinematograf İmtiyaznamesi Ⓘ Mehmet Uluşahin
189 *Soy ve Öldür* afişi Ⓐ Gökhan Akçura
190 Star afişleri Ⓐ Nazlı Eda Noyan
193 *Sultan II. Abdülhamid'in Cuma Selamlığı* Ⓐ Saadet Özen
194 *Sultan Vahdettin'in Kılıç Alayı* Ⓐ Saadet Özen
195 Süreyya Paşa fotoğrafı Ⓐ Türk Tarih Kurumu Osman Ferit Sağlam Arşivi
198 Şebeke Ⓘ Mehmet Uluşahin
202 Kartal Tibet fotoğrafı Ⓐ Ali Can Sekmeç
203 Takozlama Ⓘ Mehmet Uluşahin
204 *Tarzan İstanbul'da* Ⓐ Gökhan Akçura
207 Trompet Solo Ⓘ Mehmet Uluşahin
216 *Teyzem* Ⓐ Ümit Ünal
218 Vedat Türkali fotoğrafı Ⓐ Milliyet gazetesi
225 Yılocular ve Cınocular Ⓘ Mehmet Uluşahin
226 Yönetmenini Bekleyen Romanlar Ⓘ Mehmet Uluşahin

Diğer görseller Altyazı arşivinden ve yayın heyeti boyunca dergiye koleksiyonlarını açan Ali Can Sekmeç ve Burçak Evren'in arşivlerinden temin edilmiştir.

Ⓐ Arşiv Ⓔ Eskiz Ⓕ Fotoğraf Ⓘ İllüstrasyon

Film Dizini

17 Temmuz (Artun Yeres) 66
2001: Uzay Macerası (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968) 75
40 Metre Kare Almanya (Tevfik Başer, 1986) 103
66 (Mutlu Parkan, 1966) 66, 233
A Ay (Reha Erdem, 1988) 223
Aaahhh Belinda (Atıf Yılmaz, 1986) 71
Acı (Yılmaz Güney, 1971) 145
Acı Gurbet (Yavuz Figenli, 1988) 103
Acılar Paylaşılmaz (Eser Zorlu, 1989) 79
Acıların Kadını (Ülkü Erakalın, 1987) 42, 175
Açlık (Bilge Olgaç, 1974) 44
Adalet (Melih Gülgen, 1977) 126
Afrodit (Remzi Jöntürk, Aram Gülyüz, 1987) 163
Ağır Roman (Mustafa Altıoklar, 1997) 81
Ağıt (Yılmaz Güney, 1971) 145
Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966) 22, 139, 140
Ah Nerede (Orhan Aksoy, 1975) 59
Akrebin Yolculuğu (Ömer Kavur, 1997) 88
Akrep Yuvası (Melih Gülgen, 1977) 126
Ali Baba'nın Çiftliği (Sırrı Gültekin, 1978) 155
Ali Veli (Orhan Atadeniz, 1951) 205
Allah Cezanı Versin Osman Bey (Atıf Yılmaz, 1961) 23
Alman Kralı Kaiser'in İstanbul'u Ziyareti (Der Kaiser bei Unseren Türkischen Verbündeten, 1917) 159
Altı Yenilmez Adam (Ammazzali Tutti e Torna Solo, Enzo Castellari, 1968) 170
Altın Goller (Goal!, Abidin Dino, Ross Devenish, 1966) 25
Anasının Gözü (Jose Sanches Alvaro, 1974) 92
Anayurt Oteli (Ömer Kavur, 1987) 88, 129
Annemin Şarkısı (Erol Mintaş, 2014) 129
Asayiş Berkemal (Ahmet Soner, 1967) 66
Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (Yavuz Turgul, 1990) 85
Aşk Mabudesi (Nejat Saydam, 1969) 190
Aşk Ölümden Soğuktur (Canan Gerede, 1994) 42
Aşk-ı Memnu (Halit Refiğ, 1975) 221
Asker 84
Atını Seven Kovboy (Aram Gülyüz, 1974) 34
Avare (Semih Evin, 1964) 178
Ax (Kazım Öz, 1999) 32
Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı (Fuat Uzkınay, 1914) 33, 66, 121, 134, 135, 224
Babanın Evlatları (Atıf Yılmaz, 1977) 170
Badi (Zafer Par, 1983) 37
Bal (Semih Kaplanoğlu, 2010) 63
Banker Bilo (Ertem Eğilmez, 1980) 60
Barbarlar Geliyor (I Giganti Di Roma, Antonio Margheriti, 1964) 169
Barbaros Hayrettin Paşa (Baha Gelenbevi, 1951) 35
Barda (Serdar Akar, 2006) 31, 68, 81
Baş Belası (Atıf Yılmaz, 1976) 170
Battal Gazi Geliyor (Natuk Baytan, 1973) 139
Bebek Gibi Maşallah (Mehmet Dinler, 1971) 190
Beddua (Melih Gülgen, Osman F. Seden, 1980) 79
Bekleme Odası (Zeki Demirkubuz, 2003) 31, 65
Belalı Elmaslar (Diamond Connection, Sergio Bergonzelli, 1984) 92
Belalı Tatil (Le Ricain, Jean-Marie Pallardy, 1975) 92
Ben Bir Garip Keloğlanım (Süreyya Duru, 1976) 139
Bereketli Topraklar Üzerinde (Erden Kıral, 1980) 41, 42
Berlin in Berlin (Sinan Çetin, 1993) 103, 121
Beş Hasta Var (Atıf Yılmaz, 1956) 133
Beş Vakit (Reha Erdem, 2006) 63, 223
Beyaz Alev (Vivre Pour Survivre, Jean- Marie Pallardy, 1984) 92
Beyaz Ölüm (Halit Refiğ, 1983) 43
Beyoğlu Güzeli (Ertem Eğilmez, 1971) 83
Bırakın Yaşasınlar (Melih Gülgen, 1984) 126
Bican Efendi Vekilharç (Sadi Karagözoğlu, 1922) 44, 45, 46
Bilal-i Habeşi (Çetin İnanç, 1973) 146, 147
Binnaz (Ahmet Fehim, 1919) 45, 46
Bir Almanya Ki... (Yakup Barokas) 67
Bir Gün Mutlaka (Bilge Olgaç, 1975) 44
Bir Gün Mutlaka Yeneceğiz (Ahmet Soner, 1969) 66
Bir Kadın (Alp Zeki Heper, 1963) 25, 46
Bir Şehrin Hikâyesi (Ali İpar, 1952) 176
Bir Zamanlar Anadolu'da (Nuri Bilge Ceylan, 2011) 129
Biri Beni Gözlüyor (Ömer Uğur, 1988) 46
Birleşen Yollar (Yücel Çakmaklı, 1970) 136
Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, Vittorio De Sica, 1948) 75, 112
Bitirim Kemal (Birsen Kaya, 1972) 47
Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu, 1965) 40, 101
Bizim Aile (Ergin Orbey, 1975) 104
Bizim Büyük Çaresizliğimiz (Seyfi Teoman, 2011) 30, 208
Boğaziçi Şarkısı (Nejat Saydam, 1966) 101
Bonnie and Clyde (Arthur Penn, 1967) 222
Boşver Arkadaş (Zeki Ökten, 1974) 119
Bozkırların Şahini Tarkan (Mehmet Aslan, 1968) 155
Bu İkiliye Dikkat (Şahin Gök, 1985) 163
Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001) 63
Büyük Geceler ve Küçük Sabahlar (Grands Soirs & Petits Matins, William Klein, 1978) 49, 50
C Blok (Zeki Demirkubuz, 1993) 65, 129
Camın Teri (Suha Arın, 1985) 53
Camoka'nın Dönüşü (Suat Yalaz, 1968) 54
Canım Oğlum (Orhan Elmas, 1988) 44
Casus (Sedat Simavi, 1917) 158
Cemo (Kemal Kan, 1970) 155
Cinnet (The Shining, Stanley Kubrick, 1980) 46
Cleopatra (Joseph L. Manklewicz, Rouben Mamoulian, Darryl F. Zanuck, 1963) 169
Çapkın Hafiye (Çetin İnanç, 1972) 155

Çılgın Bakire (Seyfi Havaeri, 1955) 35
Çiçek Abbas (Sinan Çetin, 1982) 103
Çiçero 205
Çirkin Ares (Artun Yeres, 1968) 60, 61, 66
Çoban Ali (Kemal Kan, 1955) 231
Çoğunluk (Seren Yüce, 2010) 39
Çölde Bir İstanbul Kızı (Faruk Kenç, 1957) 205
Dadaş Rıfat (Birsen Kaya, 1974) 47
Dağlar Kızı Reyhan (Metin Erksan, 1969) 20, 137
Dağları Delen Ferhat (Şadan Kamil, 1959) 197
Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (Serdar Akar, 2001) 31, 81
Deli Deli Olma (Murat Saraçoğlu, 2009) 120
Deli Yusuf (Atıf Yılmaz, 1975) 65
Demiryol (Yavuz Özkan, 1979) 100
Despina Nine (Manaki Kardeşler) 65, 66
Devlerin Aşkı (Osman F. Seden, 1976) 20
Die Letzte Kompagnie (Kurt Berndhardt, 1930) 197
Dila Hanım (Orhan Aksoy, 1978) 182
Diyet (Lütfi Ö. Akad, 1974) 192
Donkişot Sahte Şövalye (Semih Evin, 1971) 178
Dostluklar Yaşadıkça (Semih Evin, 1960) 178
Dört Hergele (Yılmaz Atadeniz, Giulio Giuseppe Negri, 1974) 92
Dört Mevsim İstanbul (Lütfi Ö. Akad, 1990) 69, 70
Dul Bir Kadın (Atıf Yılmaz, 1985) 117
Duvar (Pink Floyd The Wall, Alan Parker, 1982) 75
Duvar (Yılmaz Güney, 1983) 30
Duvara Karşı (Faith Akın, 2003) 103
Dünyanın En Güzel Kadını (Nejat Saydam, 1968) 190, 203
Dünyayı Kurtaran Adam (Çetin İnanç, 1982) 144, 146, 155
Düş Gezginleri (Atıf Yılmaz, 1992) 117
Düttürü Dünya (Zeki Ökten, 1988) 30
E.T. (Steven Spielberg, 1982) 37
E5 Ölüm Yolu (Tuncel Kurtiz, 1978) 73
Ebediyete Kadar (Turgut Etingü, 1955) 73
Endişe (Yılmaz Güney, 1974) 55
Enis Aldjelis, Doğunun Çiçeği (Enis Aldjelis, die Blume des Ostens, Ernst Marischka, 1920) 77
Erkek Gibi Ölenler (Yılmaz Duru, 1970) 107
Erkeklik Öldü Mü Atıf Bey? (Osman F. Seden, 1962) 23
Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996) 59, 68, 140
French Army Manoevrues at Pivardie (Charles Urban, 1910) 56
Gece (La Notte, Michelangelo Antonioni, 1961) 75
Gece Yaşayan Kadın (Naki Yurter,1979) 67
Gece Yolculuğu (Ömer Kavur, 1987) 88
Gelin (Ömer Lütfi Akad, 1976) 22, 121, 192
Gemide (Serdar Akar, 1998) 31, 39, 68, 81, 129
Gençlik Köprüsü (Salih Diriklik, 1975) 136
Gırgıriye'de Büyük Seçim (Temel Gürsu, 1984) 127
Gizli Kuvvet (Kunt Tulgar, 1983) 93
Gizli Yüz (Ömer Kavur, 1991) 88
Gölge Oyunu (Yavuz Turgul, 1992) 170
Gömlek (Bilge Olgaç, 1988) 75
Gönül Ferman Dinlemez (Çetin İnanç, 1977) 101
Gördüğün Yerde Vur (La Polizia Ordina: Sparate a Vista, Jerry Manson, 1975) 92
Göreme (Pierre Biro, 1963) 74
Görgüsüzler (Osman F. Seden, 1982) 104
Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer, 2012) 129
Gülen Gözler (Ertem Eğilmez, 1977) 104
Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964) 47, 59, 99, 101, 133, 174
Gurbetçi Şaban (Kartal Tibet, 1985) 103
Gültekin Amazon Kızlara Karşı (Mehmet Aslan, 1969) 155
Gülüşan (Bilge Olgaç, 1985) 44
Günaha Son Çağrı (The Last Temptation of Christ, Martin Scorcese, 1988) 94, 95
Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu, 1999) 231
Güneşten de Sıcak (Temel Gürsu, 1987) 163
Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı (Ertem Eğilmez, 1975) 111
Hac Yolu (1952) 102
Hakanların Savaşı (Mehmet Aslan, 1968) 155
Hakkari'de Bir Mevsim (Erden Kıral, 1982) 31, 75, 151
Halıcı Kız (Muhsin Ertuğrul, 1953) 175, 176
Hamallardan Bir Hamal (Ahmet Soner) 66
Hamamcı Şevket (Sırrı Gültekin, 1975) 155
Haremde Dört Kadın (Halit Refiğ, 1965) 117
Hayallerim, Aşkım ve Sen (Atıf Yılmaz, 1987) 133
Hayat Var (Reha Erdem, 2008) 223
Hayatımın Kadınısın (Uğur Yücel, 2006) 42
Haydut (Alp Zeki Heper, 1968) 25
Hazreti Ömer'in Adaleti (Osman F. Seden, 1973) 102
Hazreti Yusuf (Nuri Akıncı, 1973) 102
Hazreti Yusuf'un Hayatı (Muharrem Gürses, 1965) 102
Helal Olsun Ali Abi (Hulki Saner, 1963) 209
Hepimiz Kardeşiz (Ülkü Erakalın, 1964) 121
Hınç (Natuk Baytan, 1976) 126
Issız Adam (Çağan Irmak, 2008) 109
İhtiras Fırtınası (Halit Refiğ, 1983) 117
İki Gemi Yanyana (Atıf Yılmaz,1963) 117
İki Genç Kız (Kutluğ Ataman, 2005) 117
İklimler (Nuri Bilge Ceylan, 2006) 109
İlhan Arakon (Hilmi Etikan, 2005) 106
İnat Hikâyeleri (Reis Çelik, 2003) 120
İntikam Derler Adıma (Birsen Kaya, 1970) 47
Io Monaca... per Tre Carogne e Sette Peccatrici (Ernst R. Von Theumer, 1972) 92
İpekçe (Bilge Olgaç, 1987) 44
İtiraf (Zeki Demirkubuz, 2001) 29, 31
James Baldwin: From Another Place (Sedat Pakay, 1973) 115
Jin (Reha Erdem, 2013) 223
Kaçaklar (The Chase, Arthur Penn, 1966) 70
Kader (Zeki Demirkubuz, 2006) 31, 32, 81, 119, 120, 123
Kadın Okşanmak İster (Hasan Kazankaya, 1965) 107
Kadınca (Temel Gürsu, 1984) 163
Kadının Adı Yok (Atıf Yılmaz, 1987) 117, 118
Kadınlar Çetesi (Isabat Un-Nisa, Frank Ajrama, 1973) 43

Kahpe Bizans (Gani Müjde, 1999) 81
Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) 59, 111, 126, 192
Kanunsuz Yaşayanlar (Birsen Kaya, 1971) 47
Kar Korsanları (Faruk Hacıhafızoğlu, 2015) 120
Kara Köpekler Havlarken (Mehmet Bahadır Er, Maryna Gorbach, 2009) 31
Karabattal'ın Acısı (Alp Zeki Heper, 1968) 25
Karagözlüm (Atıf Yılmaz, 1970) 133
Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç, 1965) 133, 219
Karaoğlan: Samara Şeyhin Kızı (Suat Yalaz, 1969) 43
Karmen (Semih Evin, 1972) 155
Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (Ahmet Uluçay, 2002) 63, 158
Kars Öyküleri (Özcan Alper, Emre Akay, Ülkü Oktay, Ahu Öztürk, Zehra Derya Koç, 2010) 120
Kasaba (Nuri Bilge Ceylan, 1997) 63, 140
Kaşık Düşmanı (Bilge Olgaç, 1984) 44, 45
Kaybedenler Kulübü (Tolga Örnek, 2010) 109
Kayıp Kızlar (Orhan Elmas, 1984) 44
Kezban (Arşavir Alyanak, 1963) 123
Kezban (Orhan Aksoy, 1968) 121, 123
Kezban Paris'te (Orhan Aksoy, 1971) 123
Kezban Roma'da (Orhan Aksoy, 1970) 123
Kınalı Yapıncak (Orhan Aksoy, 1969) 121
Kırık Bir Aşk Hikâyesi (Ömer Kavur, 1981) 88
Kırkpınar (Pierre Biro, 1963) 74
Kırmızı Kelebek (Curse of the Red Butterfly, Aykut Düz, Peter Maris, 1982) 92
Kilink İstanbul'da (Yılmaz Atadeniz, 1967) 157
Killing Ölüm Saçıyor (Birsen Kaya, 1971) 47
Kiralık Katil (Le Samouraï, Jean- Pierre Melville, 1967) 71
Kirli Eller (Birsen Kaya, 1971) 47
Klink: Soy ve Öldür (Yılmaz Atadeniz, 1967) 188
Kokulu Film (Renan Fosforoğlu, 1954) 124
Korkusuz Kaptan Swing (Tunç Başaran, 1971) 157
Korkuyorum Anne (Reha Erdem, 2006) 223
Kosmos (Reha Erdem, 2009) 120
Köçek (Nejat Saydam, 1975) 54, 117
Körebe (Ömer Kavur, 1988) 88
Köroğlu (Atıf Yılmaz, 1968) 145
Köroğlu (Faruk Kenç, 1953) 205
Köyden İndim Şehire (Ertem Eğilmez, 1974) 81
Kurbağalar (Şerif Gören, Zeki Ökten, 1985) 60
Lal Gece (Reis Çelik, 2012) 85, 120
Laleli'de Bir Azize (Kudret Sabancı, 1998) 39
Leblebici Horhor Ağa (Muhsin Ertuğrul, 1923) 130, 131
Linç (Bilge Olgaç, 1970) 44, 45
Lola + Bilidikid (Kutluğ Ataman, 1999) 103
Maden (Yavuz Özkan, 1978) 134
Mahalle Arkadaşları (Metin Erksan, 1961) 91
Masumiyet (Zeki Demirkubuz, 1997) 31, 32, 63, 65, 81, 123, 140
Mavi Yolculuk (Temel Gürsu, Zafer Par, 1986) 163
Mayıs Sıkıntısı (Nuri Bilge Ceylan, 1999) 140
Meleğin Düşüşü (Semih Kaplanoğlu, 2004) 31
Melodram (İrfan Tözüm, 1989) 78
Min Dit (Miraz Bezar, 2009) 63
Mine (Atıf Yılmaz, 1982) 161
Minyeli Abdullah (Yücel Çakmaklı, 1989) 137
Muhsin Bey (Yavuz Turgul, 1987) 59, 133
Mürebbiye (Ahmet Fehim, 1919) 45, 133
Müthiş Bir Gece 84
Nasreddin Hoca ve Timurlenk (Faruk Kenç, 1954) 205
Neşeli Günler (Orhan Aksoy, 1978) 149
Oğlum Osman (Yücel Çakmaklı, 1973) 103
Olympia (Leni Riefenstahl, 1938) 26
Onüç Kahraman (Şadan Kamil, 1943) 197
Optik Düşler (Ahmet Uluçay, 1993) 157
Osman Çavuş (Orhan Ateş, 1960) 205
Otobüs (Tunç Okan, 1974) 103
Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961) 92, 219
Ölüler Konuşmaz KI (Yavuz Yalınkılıç, 1970) 173
Ölümsüz Kadın (L'Immortelle, Alain Robbe-Grillet, 1963) 22
Ölümsüz Kadın (Mehmet Dinler, 1967) 190
Ölümün Sesi 93
Öyle Bir Geçer Zaman KI (2010-2012) 63
Öyle Bir Kadın Ki (Naki Yurter, 1979) 67
Öyle Olsun (Orhan Aksoy, 1976) 103
Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (Ertem Göreç, 1971) 34
Paranın Esiri (Orhan Elmas, 1985) 123
Pek Yakında (Cem Yılmaz, 2014) 60
Pençe (Sedat Simavi, 1917) 158
Pisi Pisi (Zeki Ökten, 1975) 165
Polis (Onur Ünlü, 2006) 119
Postacı (Memduh Ün, 1984) 51
Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potemkin, Sergei Eisenstein, 1925) 166, 167
Pus (Tayfun Pirselimoğlu, 2009) 31, 81
Rastlantı (Mehmet Gönenç) 66
Renk Duvarları (Pierre Biro, 1964) 74
Renkli Dünya (Orhan Aksoy, 1980) 149
Rıza (Tayfun Pirselimoğlu, 2006) 31, 81
Ruhi Su'nun Yaşamı (Hilmi Etikan, 2004) 106
Sahtekâr (Ertem Göreç, 1972) 81
Salak Milyoner (Ertem Eğilmez, 1974) 81
Salgın (Ali İpar, 1954) 175, 176
Salkım Hanımın Taneleri (Tomris Giritlioğlu, 1999) 133
Sana Allah Acısın (Birsen Kaya, 1970) 47
Sarmaşık (Tolga Karaçelik, 2015) 107
Selamsız Bandosu (Nesli Çölgeçen, 1987) 75
Selvi Boylum Al Yazmalım (Atıf Yılmaz, 1977) 63
Serseri Aşıklar (A Bout de Souffle, Jean-Luc Godard, 1960) 222
Seviştiğimiz Günler (Halit Refiğ, 1961) 133
Seyyit Han (Yılmaz Güney, 1968) 33
Sıradan Faşizm (Obyknovennyy Fashizm, Mikhail Romm, 1965) 167

Sicilyalılar Çetesi (Le Clan Des Siciliens, Henri Verneuil, 1969) 222
Sivas (Kaan Müjdeci, 2014) 63
Siyah Beyaz (Ahmet Boyacıoğlu, 2009) 30
Siyah Otomobil (Aram Gülyüz, 1966) 40
Siyah Perde: Türk Sinemasında Sansürün Tarihi (Behiç Ak, 1999) 69
Soğuk (Uğur Yücel, 2013) 120
Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri (Alp Zeki Heper, 1966) 25
Söz Müdafanın (Mehmet Dinler, 1970) 133
Star Wars (George Lucas, 1977) 155
Suçlu Gençlik (Orhan Elmas, 1985) 44
Suçlular Aramızda (Metin Erksan, 1964) 193
Suçsuz Firari (Türker İnanoğlu, 1967) 39, 40
Sultan (Kartal Tibet, 1978) 60, 119, 221
Sultan II. Abdülhamid'in Cuma Selamlığı (La Salamalick Public a la Mosquée Hamidié, 1908) 193
Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır Ziyareti (Manaki Kardeşler, 1911) 66
Sultan Vahdettin'in Kılıç Alayı 194
Susuz Yaz (Metin Erksan, 1963) 92, 111
Süpermen Dönüyor (Kunt Tulgar, 1979) 157
Süratli Ressam 84
Sürü (Yılmaz Güney, 1978) 30
Süt (Semih Kaplanoğlu, 2008) 31
Süt Kardeşler (Ertem Eğilmez, 1976) 22, 111
Şafak (Alp Zeki Heper, 1962) 25
Şahane Kaplan (Tigre Reale, Giovanni Pastrone, 1916) 164
Şaşkın Damat (Zeki Ökten, 1975) 200
Şeftalisi Ala Benziyor (Birsen Kaya, 1975) 47
Şeyhin Kızı (Helmy Rafla, 1967) 43
Şimendifer/Trenin Gara Girişi (L'Arrivée d'un Train, Lumiere Kardeşler, 1895) 84, 199
Şoför Mehmet (Sırrı Gültekin, 1976) 155
Şöhretin Sonu (Orhan Aksoy, 1981) 79, 200
Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996) 27, 39
Tahtacı Fatma (Suha Arın, 1976) 53
Takva (Özer Kızıltan, 2006) 39
Talih Kuşu (Kartal Tibet, 1989) 127
Tapılacak Kadın (Nejat Saydam, 1967) 190
Tarkan Canavarlı Kule (Cavit Yürüklü, 1969) 155
Tarkan: Gümüş Eyer (Mehmet Aslan, 1970) 107
Tarkan: Viking Kanı (Mehmet Aslan, 1971) 107
Tarlabaşı Tarlabaşı (Hilmi Etikan, 1989) 106
Tarzan İstanbul'da (Orhan Atadeniz, 1952) 204
Tarzan the Ape Man (W. S. Van Dyke, 1932) 204
Taş Parçası (Faruk Kenç, 1939) 83
Tatil Kitabı (Seyfi Teoman, 2008) 63, 208
Tatlı Hayat (La Dolce Vita, Federico Fellini, 1960) 35
Tele Kızlar (Orhan Elmas, 1985) 44
Teyzem (Halit Refiğ, 1986) 217
Topkapı (Jules Dassin, 1964) 40
Tornavida (Savaş Esici, 1979) 67
Tosun Paşa (Kartal Tibet, 1976) 111
Turist Ömer (Hulki Saner, 1964) 111
Turist Ömer Almanya'da (Hulki Saner, 1966) 209
Turist Ömer Boğa Güreşçisi (Hulki Saner, 1971) 209
Turist Ömer Uzay Yolunda (Hulki Saner, 1973) 139, 210
Tülü (Pierre Biro, 1964) 74
Türkiye Kalbi Ankara (Ankara - serdtse Turtsii, Sergey Yutkeviç, Lev Arnstam, 1934) 39, 210
Türkiye'de Belgesel Sinema (Hilmi Etikan, 2007) 106
Türkiye'de Kısa Filmin Tarihi (Hilmi Etikan, 2006) 106
Uçurtmayı Vurmasınlar (Tunç Başaran, 1989) 30, 63
Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, Theo Angelopoulos, 1995) 66
Umut (Yılmaz Güney, 1970) 20, 33, 213, 222
Umutsuzlar (Yılmaz Güney, 1971) 145
Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002) 31, 140
Üçkâğıtçılar (Atıf Yılmaz, 1975) 170
Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz, 1999) 31, 65, 81
Üçünüzü de Mıhlarım (Bilge Olgaç, 1965) 44
Ver Elini İstanbul (Aydın Arakon, 1962) 117
Vesikalı Yarim (Lütfi Ö. Akad, 1968) 174, 178
Videograms of a Revolution (Harun Farocki, 1992) 154
Vur Kır Geç (Birsen Kaya, 1972) 47
Vurun Kahpeye (Orhan Aksoy, 1964) 111
Yalancı Yarim (Ertem Eğilmez, 1973) 83
Yalnızlar Rıhtımı (Lütfi Ö. Akad, 1959) 174, 192
Yankesici (Naki Yurter, 1975) 92
Yaralı Kurt (Lütfi Ö. Akad, 1972) 119
Yarın Son Gündür (Yılmaz Güney, 1971) 145, 177, 222
Yaşamak İçin (Sabahattin Eyuboğlu, Şakir Eczacıbaşı, 1963) 74
Yazgı (Zeki Demirkubuz, 2001) 31, 65, 221
Yeraltı (Zeki Demirkubuz, 2012) 29, 30
Yol (Yılmaz Güney, 1982) 215
Yolcu (Pasazerka, Andrzej Munk, 1963) 224
Yollara Düştük (Deniz Yeşil, 2014) 183
Yorgun Savaşçı (Halit Refiğ, 1979) 228
Yozgat Blues (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013) 129
Yumurta (Semih Kaplanoğlu, 2007) 31
Yunus Emre Destanı (Çetin İnanç, 1973) 147
Yurttaş Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941) 73
Yusuf ile Kenan (Ömer Kavur, 1979) 63
Yün Eğiren Kadınlar (Manaki Kardeşler) 65, 66
Yüzüklerin Efendisi: İki Kule (Peter Jackson, 2002) 181
Zidane, Bir 21. Yüzyıl Portresi (Zidane, un Portrait du 21e siècle, Douglas Gordon, Philippe Parreno, 2006) 26
Zübük (Kartal Tibet, 1980) 30
Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen, 1985) 97, 100

Kişi Dizini

II. Abdülhamid 164, 184, 193, 194
Adil, Fikret 211
Adlı, Rüçhan 161
Agop Efendi 181
Agrama, Frank 43
Ağakay, H. Mithat 19, 181
Ağakay, M. Erol 19
Ak, Behiç 69
Akad, Lütfi Ö. 25, 46, 59, 69, 111, 119, 126, 174, 178, 187, 192, 207
Akan, Tarık 44, 59, 83, 103, 119, 170, 182
Akarsu, Mediha 127
Akçatepe, Halit 81
Akçiz, Rifat Cevdet 19
Akçura, Gökhan 75
Akerson, Tanju 67, 233
Akın, Fatih 103
Akın, Filiz 49, 83, 85, 104, 161
Akıncı, Nuri 102
Akkaya, Aytekin 144
Akpınar, Metin 81
Aksel, Malik 22
Aksoy, Orhan 103, 123, 201
Aksu, Sezen 60
Alasya, Zeki 81
Alazan, Rauf 19
Albek, Aziz 184
Alevok, Mebrure 175
Alışık, Sadri 170, 178, 209
Alkan, Banu 163
Alp, Hüseyin 107
Alper, Emin 93
Alper, Özcan 145
Alplaçin, Oğuz Haluk 99
Altundağ, Sami 67
Alus, Sermet Muhtar 229
Alyanak, Arşavir 123
Alyanakziya, Berç 34
Antonioni, Michelangelo 112, 224
Ar, Cezmi 175
Ar, Müjde 54, 81, 165, 217
Arakon, Aydın 117
Arakon, İlhan 53, 176, 207, 221
Aren, Sadun 167
Arın, Suha 53
Arkın, Cüneyt 20, 40, 43, 49, 59, 85, 119, 123, 126, 145, 155, 170, 188, 190, 225, 233
Arnstam, Lev Oskaroviç 211
Arseven, Celal Esat 19
Arslanoğlu, Hermin 35
Artun, Kenan 176
Asena, Duygu 117
Aslan, Mehmet 155
Asyalı, Rüştü 34
Aşçı, Ümit 67
Aşkın, Firuz 19
Ataç, Nurullah 56
Atadeniz, Orhan 204
Atadeniz, Yılmaz 59, 188
Atakan, Ahmet 154
Atam, Zahit 93
Ataman, Kutluğ 103
Atasoy, Faruk 67
Atasoy, İrfan 92
Atatürk, Mustafa Kemal 56, 126, 173
Ataýman, Veysel 67
Ateş, Necla 176
Atılgan, Yusuf 88, 183, 221, 227
Avcı, Suzan 47, 117
Avşar, Hülya 122
Ay, Dilber 67
Ayça, Engin 67, 225
Aygül, Necla 204
Aytmatov, Cengiz 45
Aytuna, Sunar Kural 70
Ayvaltaş, Mehmet 154
Aznavour, Charles 40
Babaoğlu, Aydın 33
Babaoğlu, Ayhan 34
Baker, Ulus 145, 153
Bal, Mehmet 19
Balcı, Dilara 133
Balcı, Tamer Toma 204
Baldwin, James 115
Bali, Rıfat 210
Baradan, Hüseyin 99
Barışta, Üstün 61, 67
Barokas, Yakup 66
Barounis, Vassilis 157
Basmacı, Aziz 204
Baş, Hüseyin 105, 124, 183, 224
Başaran, Heyecan 175
Başer, Tevfik 103
Batıbeki, Erol 182
Bava, Mario 207
Bayazoğlu, Ümit 205
Baytan, Natuk 126, 170
Belmondo, Jean Paul 222
Benderli, Vecdi 141
Bergen 42, 175
Bergman, İbrahim 67
Berkand, Muazzez Tahsin 123
Berlusconi, Silvio 43
Bernhardt, Kurt 197
Bertolucci, Bernardo 60
Betil, Turgay 19
Bey, Turhan 176
Bıçakçı, Barış 208
Bierce, Ambrose 91
Birecikli, Üner 93
Biro, Pierre 74
Blanché, Alice Guy 159
Boran, Behice 167
Borteçin, Kemal 19
Bostancı, Egemen 57
Bottomore, Stephen 159
Bozis, Yorgo 67
Bozkurt, Gevher R. 19
Bozkurt, Oğuz 93
Brecht, Bertolt 207, 233
Bresson, Robert 137
Brown, James 233
Bruce, Virginia 175
Bubikoğlu, Gülşen 59, 117
Buñuel, Luis 25, 224
Burak, Sezgin 203
Burçkin, Enver 187
Butak, Behzat 131
Buzzati, Dino 169
Bükey, Metin 203
Cansel, Feri 107
Castellari, Enzo 170
Caymaz, Timuçin 34
Cebeci, Fehime 141
Ceylan, Nuri Bilge 39, 109, 112, 140
Cezzar, Engin 115
Chaplin, Charlie 44, 121
Ciravoğlu, Ömer Faruk 55
Çakar, Önder 39
Çakmaklı, Serpil 201
Çakmaklı, Yücel 103, 136
Çamurcu, Metin 136
Çapan, Cevat 184, 225
Çapan, Sungu 224
Çelebi, Evliya 78
Çelik, Reis 85, 120
Çetin, Sinan 103
Çölgeçen, Feridun 29
Çölgeçen, Nesli 97, 100
Çuhacıyan, Dikran 130
Daguerre, Louis 149
Darcan, Hülya 43
Dassin, Jules 40
Değirmencioğlu, Zeynep 34
Deleuze, Gilles 145
Dell'Aqua, Alberto 169
Demirağ, Turgut 197

Demircan, Abdülkadir 219
Demirci, Gülşen 67
Demirci, Sevil 39
Demirhan, Metin 31, 144, 157
Demirkubuz, Zeki 29, 32, 39, 65, 112, 119, 123, 221
Denker, İbrahim 67
Devenish, Ross 25
Dilmen, Selin 46
Dino, Abidin 25, 217, 225, 229
Diriklik, Salih 136
Doğan, Zerrin 67
Doğramacı, Ali 19
Dorman, Haldun 25
Dorsay, Atillâ 53, 225
Doruk, Belgin 83
Dostoyevski, Fyodor Mihailoviç 29, 113
Dönmez, Yücel 67
Duru, Yılmaz 35, 107
Dündar, Cemal 19
Eczacıbaşı, Şakir 74, 105, 124, 183
Edgü, Ferit 31, 228
Edirne, Ertuğrul 19
Edison, Thomas 40
Eğilmez, Ertem 81, 83
Eğilmez, Ferdi 81, 83, 219
Ekrem, Recaizade Mahmut 199, 227
Elmas, Orhan 44, 123
Emin, Talat 181
Enez, İbrahim 19
Erakalın, Ülkü 175, 187
Erbil, Erol 81
Erboran, Sevtap 203
Erdem, Reha 223
Erdoğan, Nezih 187
Erkal, Genco 151
Erksan, Metin 20, 25, 91, 127, 136, 192, 224
Erses, Necip 111
Ersoy, Bülent 79, 103, 175, 200
Erşahin, Murat 183
Ertel, Mengü 19
Ertuğ, Osman 67
Ertuğrul, Muhsin 83, 131, 159, 175, 184, 188, 197
Esen, Hayri 101, 204
Etikan, Hilmi 105
Etingü, Turgut 73
Evin, Semih 177
Evren, Burçak 41, 53, 78, 130, 149, 163, 175
Eyuboğlu, Sabahattin 74, 107, 184
Farocki, Harun 154
Fehim, Ahmet 45
Fellini, Federico 35, 224
Ferdağ, Sevda 174
Filmer, Cemil 45, 98, 173, 219
Filmer, Sabahat 45, 173
Fosforoğlu, Renan 124
Franco, Jesus 87, 207
Franju, Georges 105
Fuller, Loïe 164
Füruzan 88, 227
Gavras, Costa 46
Geçgel, Selahattin 91
Gelenbevi, Baha 197
Gencebay, Orhan 174
Gencer, İlham 169
Gerede, Canan 42
Gevgilili, Ali 225
Gezmiş, Deniz 92
Girik, Fatma 51, 145, 161, 222
Gökberk, Macit 184
Gökçe, Övgü 93
Göktulga, Fahri Celal 164
Gönenç, Mehmet 66
Gönenli, Hüsamettin 219
Göreç, Ertem 34, 107, 133, 219, 224
Gören, Şerif 55, 145
Görücü, Bülent 93
Greene, Graham 119
Gruda, Ayşen 103
Guattari, Felix 145
Gül, Masist 139
Güler, Ara 115
Gülgen, Melih 126
Gülyüz, Aram 34, 40, 101
Gümen, Sururi 19
Günay, Ertuğrul 125
Günay, İzzet 102, 123, 179
Gündüz, Yılmaz 107
Güneri, Selma 119
Güneş, İsmail 136
Güney, Yılmaz 21, 30, 33, 44, 55, 81, 92, 103, 105, 145, 146, 181, 188, 190, 213, 215, 217, 222, 224, 225, 228
Günşiray, Orhan 23
Güntekin, Reşat Nuri 211, 227
Güran, Nazmi Ziya 221
Güver, Hilmi 187
Hakan, Fikret 20, 102, 141
Hamdi, Imad 43
Hamzaoğlu, Hayati 145
Harrison, Richard 92
Hazinses, Sami 178
Hekimoğlu, Mahmut 55
Heper, Alp Zeki 23, 46
Hiçdurmaz, Muzaffer 67
Hikmet, Nazım 45, 63, 131
Hinkle, Eugene 210
Hitchcock, Alfred 206
Homeros 222
Hun, Ediz 102
Hüsnü, Cemal 205
Ilıcak, Kemal 227
Irgat, Cahit 70
Irgat, Mustafa 67, 70
Irmak, Çağan 109
Işık, Ayhan 34, 40, 83, 84, 102, 187
İleri, Selim 88, 119, 228
İlhan, Attila 117, 228
İlhan, Çolpan 174
İliadis Kardeşler 111
İlkiz, Müfit 85
İlmen, Süreyya 194
İnanç, Çetin 101, 146, 155
İnanır, Kadir 20, 79, 165, 182
İnanoğlu, Türker 39, 170, 188, 201
İnönü, İsmet 152, 211
İpar, Ali 175
İpekçi, Abdi 166
İpşiroğlu, Mazhar Şevket 107
İzgi, Yaşar 204
Jale, Afife 174
Kabaş, İlkin Özer 93
Kabil, İhsan 137
Kafka, Franz 146
Kahraman, Çiçek 51
Kakınç, Tarık Dursun 188
Kamil, Halil 197
Kamil, Şadan 197
Kan, Kemal 155
Kaplanoğlu, Semih 137
Karabekir, Kazım 111
Karabey, Hüseyin 145
Karaca, Muammer 127, 131
Karaçelik, Tolga 107
Karaçivi, Nurten 67
Karagözoğlu, Şadi Fikret 44
Kavur, Mualla 117
Kavur, Ömer 63, 68, 88
Kaya, Ahmet 125
Kaya, Birsen 47
Kazan, Elia 60
Kazankaya, Hasan 107
Kemal, Orhan 41, 63, 227
Kemal, Yaşar 22, 60, 115, 227
Kenç, Faruk 83, 197
Kenter, Müşfik 25
Keskiner, Abdurrahman 21
Keskiner, Arif 21, 60

Kıral, Erden 31, 41, 67, 151, 214
Kırgeç, Nuri 155
Kıvanç, Halit 25
Kıvılcımlı, Hikmet 167
Kibariye 127
Kieslowski, Krzysztof 94
Klein, William 50
Koçyiğit, Hülya 49, 83, 104, 121, 123, 161
Konuralp, Sadi 173
Koper, Macit 88
Koraman, Bedri 19
Korcan, Kerim 45
Koruyan, Ertuğ 67
Koytak, Cahit 158
Köksal, Serhat 233
Kömürciyan, Eremya Çelebi 78
Krupa, Gene 40
Kundera, Milan 169
Kurdoğlu, Kerem 188
Kurtarel, Tanju 67
Kurtiz, Tuncel 21, 44, 73
Kurtuluş, İsmet 94
Kutlar, Onat 31, 88, 95, 105, 124, 167, 183, 224
Kuyucak Esen, Şükran 68
Kuyucaklı, Orhan 28
Kuzu, Hüseyin 145
Küçük, Özkan 145
Langlois, Henri 105, 184
Lauste, Eugene 159
Lovecraft, Howard Philips 91
Lumet, Sidney 198
Lumière Kardeşler 21,84,152,159,199
MacCabe, Colin 105
Machin, Alfred 159
Maden, Sait 19
Maitre, Maurice Andre 159
Makal, Oğuz 152
Malik, Hilmi 210
Manaki Kardeşler 33, 56, 65, 79, 135, 159, 175
Marischka, Ernst 77
Marsh, Miriam 198
Marx, Karl 66, 97, 113
Menikelli, Pina 164
Mesçi, Ayşe Emel 55
Mısırlıoğlu, Hakkı 19
Mishon, A.H. 159
Mitchell, Gordon 92
Moghrabi, Said El 43
Morello, Joe 40
Munk, Andrzej 224
Muz, Ömer 19
Müjde, Gani 81
Müren, Zeki 174
Naşit, Adile 149
Nazaryan, Arek 135
Nazır, Necla 83
Nepoti, Alberto 164
Neruda, Pablo 214
Nesin, Aziz 60, 127
Nur, Sevda 117
Okan, Tuncan 184, 225
Okan, Tunç 103
Okay, Yaman 41
Olcay, Zuhal 88, 117
Olgaç, Bilge 44, 75
Onaran, Alim Şerif 142
Oran, Bülent 19, 29, 85, 99, 137
Orhon, Oral 19
Orkan, Senih 39
Ormanlar, Kenan 55
Ortaçgil, Bülent 165
Ökten, Zeki 30, 165, 182
Önal, Safa 178, 182
Önal, Selçuk 19
Öncel, Ahmet 98
Öngören, Mahmut Tali 32
Örf, Vedat 45
Örnek, Tolga 109
Örs, Cüneyt 124
Öz, Erdal 60, 228
Öz, Kazım 32, 145
Özalp, Leyla 31
Özar, Mithat 19
Özarman, Münif Fehim 19, 181
Özcan, Sema 40
Özdamar, Emine Sevgi 67
Özder, Musa 102
Özen, Yılmaz 67
Özener, Belkıs 203
Özer, Cem 121
Özer, Muammer 67
Özgentürk, Işıl 22
Özgüç, Agâh 29, 102, 131, 142, 178, 191, 225
Özipek, Güzin 71
Özkan, Yavuz 100, 134
Özkaracalar, Kaya 87
Özkırım, Çetin A. 19
Özkul, Münir 149, 178
Özlü, Tezer 99, 228
Özön, Nijat 131, 143, 184
Öztürk, S. Ruken 53
Öztürk, Serdar 111, 205
Özuyar, Ali 84
Pakay, Sedat 115
Pamuk, Orhan 88, 227
Par, Pervin 44
Parkan, Mutlu 66, 233
Pasolini, Pier Paolo 71, 169, 224
Pastrone, Giovanni 164
Pavese, Cesare 169
Pekkan, Ajda 40, 178
Pekmez, Ömer 67, 124
Pektaş, Sadi 19
Petek, Gaye 67
Pınar, Deniz 31
Pirhasan, Barış 81, 88
Poe, Edgar Allan 91
Promio, Alexandre 21, 159
Rafla, Helmy 43
Raftopoulos, Pierre S. 229
Refiğ, Halit 25, 44, 59, 99, 101, 117, 127, 133, 136, 217, 221, 224, 228
Rıza, Enis 67
Riefenstahl, Leni 26
Robbe-Grillet, Alain 22
Rollin, Jean 87
Romm, Mikhail 167
Rona, Aliye 120
Rossellini, Roberto 224
Sadıkyan, Kamer 182
Sadoul, Georges 169
Sağlam, Güliz 158
Samancılar, Menderes 182
Saner, Hulki 43
Sanerk, Feriha 69, 142
Sarıoğlu, Duygu 40, 101, 127, 144
Sarıoğlu, Necip 188
Sayar, Leyla 117, 191
Saydam, Nejat 54, 101, 203
Saydar, Algın 67
Saygılı, Ahmet 20
Sayın, Suat 203
Scognamillo, Giovanni 83, 87, 89, 91, 98, 131, 144, 159, 166, 188, 224
Scorsese, Martin 94
Secchiaroli, Tazio 35
Seden, Osman F. 20, 23
Sekizinci, Refik Ahmet Nuri 211
Sekmeç, Ali Can 188
Sergen, Semih 197
Sertlek, Tufan 134
Sezin, Sezer 191
Shostakovich, Dmitri 211
Shub, Esfir 211
Sim, Mürüvvet 149
Simavi, Sedat 158
Skouras, Spiros 176
Somalı, Vâlâ 19

Soner, Ahmet 66, 145
Sonku, Cahide 53
Sotirlyu, Dido 45
Soygazi, Hale 83, 118, 182
Spielberg, Steven 37, 179
Starr, Ringo 40
Sunal, Kemal 60, 81
Sururi, Gülriz 115
Svevo, Italo 169
Şahin, Osman 102
Şakir, Ziya 74, 198
Şalom, Jak 67, 124, 225
Şasa, Ayşe 137, 144
Şekeroğlu, Sami 25, 126
Şen, Abdurrahman 137
Şen, Ali 22
Şen, Şener 149
Şendil, Sadık 81
Şensoy, Ferhan 57
Şoray, Türkan 92, 104, 161, 174, 179, 182, 190, 203
Tacer, Cengiz 115
Tahir, Kemal 115, 136, 227
Talu, Ercüment Ekrem 199
Tanju, Mete 67
Tanrısever, Mehmet 136
Tansuğ, Sezer 225
Tarcan, Tarık 46
Tarkovski, Andrey 137, 179
Tatlıses, İbrahim 174
Tayfur, Ferdi (1904-1958) 131
Tayfur, Ferdi (1945) 174, 214
Taylor, Elizabeth 169
Tekand, Şahika 88
Tekçe, Ahmet Tarık 23, 28
Tekdal, Mehmet 19
Teksoy, Rekin 169
Tema, Muzaffer 176
Temizan, Kenan 19
Teoman, Seyfi 208
Terziyan, Nubar 34
Tevfik, Feriha 131
Tewfik, Samira 43
Tibet, Kartal 20, 49, 103, 204, 221
Tinti, Ezgi 93
Tokôz, Tugay 182
Topatan, Danyal 54, 107
Toprak, Mehmet Emin 140
Tör, Vedat Nedim 175
Töremen, Remzi 19
Treske, Andreas 153
Tuğba, Ahu 44
Tuğrul, Semih 184
Tuncer, Cengiz 169
Turan, Süleyman 222
Turanlı, Gani 70, 87, 145
Turgul, Yavuz 59, 81, 85, 97, 170
Türkali, Vedat 23, 25, 182, 219, 228
Uçakan, Mesut 136
Uçansu, Hülya 94
Uçaroğlu, Vasfi 40
Uğurlu, Ahmet 27
Uluçay, Ahmet 39, 157
Urban, Charles 56, 159
Urgan, Mina 70
Uskan, Arda 19
Ustaoğlu, Yeşim 231
Uşaklıgil, Halid Ziya 40, 227
Uygur, Çetin 134
Uzkınay, Fuat 33, 66, 79, 131, 135
Uzmen, Tarık 19
Ün, Memduh 44, 51, 144
Ünal, Cihan 161
Ünal, Ümit 81, 217
Ünlü, Onur 119
Vahdettin 194
Vale, Eugene 81
Vallaury, Alexandre 75
Vargın, Kuzey 43
Weinberg, Sigmund 33, 94, 130, 152, 163
Welles, Orson 73, 224
Wenders, Wim 94
West, Mae 92
Widmark, Robert 169
Willemen, Paul 207
Yalaz, Suat 43
Yalçın, Altan 67
Yalçın, Yasemin 127
Yalman, Tunç 184
Yalsızuçanlar, Sadık 137
Yeres, Artun 61, 66
Yeşil, Deniz 183
Yılmaz, Atıf 22, 23, 65, 71, 117, 133, 139, 144, 161, 170, 178
Yılmaz, Cem 60
Yılmaz, Kemal 97
Yiğit, Tamer 121
Yunus Emre 146
Yurter, Naki 67
Yutkeviç, Sergey 211
Yücel, Can 99
Yücel, Emrah 19
Yücel, Erkan 55
Yüzüak, Mehmet 201
Zaim, Derviş 26, 27, 39
Zobu, Vasfi Rıza 131
Zorlu, Eser 79

Yazar Dizini

Abbas Bozkurt 27, 32, 123, 203, 208, 209, 227
Adnan Yıldız 102
Ahmet Gürata 22, 27, 35, 65, 207, 219
Ahmet Soner 144
Ali Can Sekmeç 101, 124
Ali Deniz Şensöz 65, 79, 111, 117
Ali Kemal Çınar 225
Alper Şen 153
Aslı Özgen Tuncer 21, 51, 57, 84, 94, 111, 118, 130, 145, 149, 163, 185, 199, 205
Atilla Dorsay 175
Ayça Çiftçi 157, 231
Ayla Kanbur 120
Aylin Kuryel 221
Ayşegül Koç 228
Barış Alp Özden 74, 225
Başak Ertür 200
Belmin Söylemez 44, 74
Berke Göl 81, 115, 140, 197, 219, 224
Burçak Evren 32, 70, 87, 157, 161, 203
Burçin S. Yalçın 179
Can Candan 25, 53, 74, 107, 210
Canan Balan 40, 44, 45, 89, 164, 173, 179, 189
Cemal Kafadar 78, 205
Ceylan Özçelik 130, 192
Cumhur Canbazoğlu 53
Cüneyt Cebenoyan 79
Çiçek Kahraman 127, 200
Çiğdem Borucu Erdoğan 203
Çiğdem Öztürk 33
Deniz Bayrakdar 73
Deniz Yeşil 181
Derya Bengi 19, 39
Dilek Aydın 20
Dilek Kaya 68, 137, 141, 142, 177
Doğu Yücel 89
Elif Refiğ 190
Elif Rongen-Kaynakçı 77, 121, 158
Elif Türkölmez 122, 163
Engin Ertan 23, 217
Enis Köstepen 75
Evrim Kaya 169
Fatma Cihan Akkartal 37
Fırat Erdoğmuş 103
Fırat Yücel 37, 49, 97, 105, 112, 126, 151, 183, 217
Gökhan Akçura 56, 188, 204
Gözde Onaran 117, 161, 178, 188
Gülengül Altıntaş 50, 93, 223
Hakkı Başgüney 124, 127, 166
Hasan Cömert 109, 149
Julian Grainger 92
Kaya Özkaracalar 92, 166, 170, 173
Kutlukhan Kutlu 179
Mehmet Açar 179
Murat Erşahin 183
Murat Özer 198
Murat Tırpan 26, 83, 170
Mustafa Emin Büyükcoşkun 136
Müge Turan 181
Nadir Öperli 78
Nagehan Uskan 60, 73, 81, 99, 100, 139, 233
Nazlı Eda Noyan 19, 187, 190
Necati Sönmez 43, 69
Nezih Erdoğan 151, 228
Nil Kural 34, 91
Olkan Özyurt 59, 85, 119
Ödül Gökçe 31, 97
Önder Özdemir 134
Övgü Gökçe 47, 87, 105, 133, 139, 165, 200, 219, 221
Övül Durmuşoğlu 174
Özde Çeliktemel 177, 184, 194
Özge Çelikaslan 153
Özge Özyılmaz 89, 185, 197, 210
Özgür Çiçek 155, 214
Pınar Öğünç 146
Pınar Tınaz 84, 99, 126
Saadet Özen 56, 98, 135, 193, 194
Savaş Arslan 28, 102, 191
Senem Aytaç 20, 125, 177, 222
Senem Erdine 179
Serazer Pekerman 120
Serdar Kökçeoğlu 31, 46, 60, 65, 87, 157, 233
Sevin Okyay 231
Sinan Yusufoğlu 29
Sinem Atakul 127
Suncem Koçer 32, 145
Şenay Aydemir 22, 60
Şükran Yücel 41, 47, 53, 55, 56
Tolga Yalur 85, 129, 134
Tunca Arslan 67, 107
Tül Akbal Süalp 30, 68, 80
Uğur Yüksel 43, 123
Umut Tümay Arslan 213
Utku Uluer 169
Uygar Şirin 179
Yamaç Okur 106
Yekta Kopan 192
Yeşim Burul 83
Yeşim Tabak 33, 144
Yusuf Güven 66
Zeynep Dadak 42, 61, 70, 71, 94, 119, 157, 187
Zeynep Özen Barkot 23, 46, 54, 93
Zeyno Pekünlü 143

Sözlük Maddeleri Listesi

Adileşmek 19
Afiş Ressamları 19
Ağlayan Jönler 20
Ahmet Saygılı 20
Akışkan Kadrajlar 21
Al Gözüm Seyreyle 22
Ali Şen 22
Allah Cezanı Versin Osman Bey 23
Alp Zeki Heper 23
Altın Goller 25
Altyazı 26
Alüvyonik Türk Sineması 26
Ama Arkadaşlar İyidir 27
Amortisman Filmleri 27
Anadolu İşi Film 28
Ankara Sıkıntısı 29
Arabesk Noir 30
Aşçı Cindi 31
Atılgan Cult Shop 31
Avcuna Sigara Basmak 32
Ax 32
Ayak Sistemi 32
Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı 33
Aydın Babaoğlu 33
Ayhan Işık'ın Ölüm İlanı 34
Ayşe Nana 35
Badi 37
Bağımsız 37
Baterist Vasfi 39
Behlül Sinemada 40
Bereketli Topraklar Üzerinde'nin Negatifleri 41
Bergen 42
Beş Ateşli Kadın 43
Beyaz Ölüm 43
Bican Efendi Vekilharç 44
Bilge Olgaç 44
Binnaz 45
Bir Kadın 46
Biri Beni Gözlüyor 46
Birsen Kaya 47
Bono 47
Bu Daha Başlangıç, Mücadeleye Devam 49
Bütün Mahalleli Duysun 50
Büyülü Fenerle Yolculuk 51
Cahide Sonku'nun Meyhanede Verilen ve Bit Pazarında Bulunan Ödülü 53
Camın Teri 53
Camoka 53
Caniko 54
Cevher'in Altın Portakalı 55
Charles Urban 56
Cin Aynası 56
Cin Mısırı 56
Cosmorama 57
Çatı 59
Çeşme Başı 60
Çiçek Bar 60
Çirkin Ares 60
Çocuklar 61
Deli Yusuf'un Arabası 65
Demirkubuz Kapıları 65
Despina Nine 65
Devrimci Sinema Dergisi Genç Sinema 66
Dilber Ay'ın Tekmesi 67
Dilsiz Kadınlar 68
Dişdiş 68
Dört Mevsim İstanbul 69
Döşemecilik 70
Duhuldeki Deney 70
Dunganga 71
E5 Ölüm Yolu 73
Edebiyete Kadar 73
Eczacıbaşı Kültür Filmleri 74
Eğlence Resmi 74
Elli Kutu Film 74
Emek Sineması 75
Enis Aldjelis, Doğunun Çiçeği 77
Entel Filmi 78
Eremya Çelebi Kömürciyan'ın Kamera Öncesi Kamerası 78
Erguvani İstimbot 79
Erkek Erkeğe 79
Erkek Melodramı 80
Erol Erbil 81
Ertem Eğilmez'in Evi 81
Faruk Kenç 83
Ferit 83
Fevziye Kıraathanesi 84
Figüranlar Kahvesi 84
Film İçin Ev Satmak 85
Filmi Kulağıyla İzlemek 85
Gani Dolly 87
Geceyarısı Sineması 87
Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Kadın 87
Gezi Parkı 89
Giovanni Scognamillo 89
Godzilla Selahattin 91
Gordon Mitchell 92
Gömlek Düğmesi 93
Görüntü Dergisi 93
Grand Rue de Pera, no. 467 94
Günaha Son Çağrı 94
Han Kafe 97
Haraptar 97
Harf İnkılâbından Önce Sinemanın Harfleri 98
Hayalet Oğuz 99
Haybeci 99
Haydarpaşa Garı 100
Hayri Esen 101
Hazretler Devri 102
Heimat 102
Hello Çıldır 103
Henri Langlois 105
Hilmi Etikan 105
Hisar Kısa Film Yarışması 106
Hitit Güneşi 107
Hüseyin Alp 107
Issız Adam 109
İbret Yeri 111
İliadis Kardeşler 111
İnsan Ruhu 112
James Baldwin Başka Bir Ülkede 115
Kadın Kadına 117
Kadının Adı Yok 117
Kadraj Dışından Gelen Tokat 118
Kalek Otomotiv 119
Kars 119
Kavuşmak/Kavuşamamak 120
Kayın-Ana Rona 120
Kayıp Filmler 121
Kelebek Toka 122
Kezban 123
Kızgın Elektrikli Sobaya Düşen Çay Damlaları 123
Kiril Alfabesi 124

Kokulu Film 124
Koltuk Kılıfı 125
Komiser Kemal 126
Kulüp Sinema 7 126
Kurutulması Gereken Bataklık 127
Kuşlu Köşk 127
Kürk 127
Lâmekân 129
Le Grand Diorama 130
Leblebici Horhor 130
Madam 133
Maden Sendikada 134
Makara Yapmak 134
Manaki Biraderler 135
Manevi Sinema 136
Mantıksızlığın Mantığı 137
Masist Gül 139
Medeniyet Pansiyon 139
Mehmet Emin Toprak 140
Mektupla Artistlik Okulu 141
Merkez Film Kontrol Komisyonu 142
Meslekler 143
Metin Demirhan 144
Metre Hesabı 144
Mezopotamya Sinema Kolektifi 145
Minör Sinema 145
Mono Color 146
Mösyo Kompa 149
Mürüvvet Sim 149
Na 151
Nitrat Yangınları 151
Normal Vatandaşlar Kaybolsun! 153
Nuri Kırgeç 155
O Biçim Sinemalar 157
Onar Films 157
Optik Düşler 157
Osmanlı Sineması 158
Öksürmek 161
Öpüşme Yasağı ve Diğer Kanunlar 161
Parmak Ucu Yürüyüşü 163
Pathé Sineması 163
Pera Palas 164
Pera Sirki 164
Pina Menikelli 164
Pisi Pisi 165
Porno Sinemalar 166
Potemkin Zırhlısı 166
Rekin Teksoy 169
Robert Widmark 169
Rüya Pavyon 170
Rüya Sineması 170
Sabahat Filmer 173
Sadi Konuralp 173
Sahne: Pavyon/Müzikhol/Gazino 174
Salgın 175
Sansür Müfettişi 177
Sakban-ı Cedid Nedir? 177
Semih Evin 177
Senin Tuhaf Bir Hâlin Var 178
Sine-Pist 179
Sinema Dergisi 179
Sinema Feneri 181
Sinemacıların Ankara Yürüyüşü 181
Sinemadan Çıkmış İnsan 183
Sinematek'in Gençleri 183
Sinematograf İmtiyaznamesi 184
Sineseks Fotoroman 185
Sinomani 185
Sokaktaki Kamera 187
Son 187
Sosmelo 188
Soy ve Öldür 188
Sponeck Birahanesi 189
Star (Satar) Afişleri 190
Star Saçı Kriterleri 190
Striptiz 191
Suç Bizde 192
Suçlu Aramızda 192
Sultan II. Abdülhamid'in Cuma Selamlığı 193
Sultan Vahdettin'in Kılıç Alayı 194
Süreyya Paşa Sineması 194
Şadan Kamil 197
Şark Yıldızı Selma Hanım 197
Şebeke 198
Şimendifer 199
Şimşek Video 200
Şoko Parti 200
Şöhretin Sonu 200
Takozlama 203
Tumba Tumba Esmer Bomba 203
Tarkan'ın Diz Üstü Eteği 203
Tarzan İstanbul'da 204
Terbiyevi Filmler 205
Tıflî'nin Kamera Öncesi Kamerası 205
Trompet Solo 207
Turbo Sakız 208
Turist Ömer Selamı 209
Türkiye'de Sinema ve Tesirleri 210
Türkiye'nin Kalbi Ankara 210
Umut'ta Bakış 213
Unutma Kebap ve Çorba Salonu 214
Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri 217
Üftade 217
Varlık Vergisi 219
Vedat Türkali 219
Voliwood 219
Yalı Işığı 221
Yan Koltuk 221
Yarın Son Gündür 222
Yekta 223
Yeni Sinema Dergisi 224
Yılocular ve Cınocular 225
Yoksul Mahalle Sinemaları 225
Yönetmenini Bekleyen Romanlar 227
Yorgun Savaşçı 228
Yorgunluk ve Dikkat 228
Zeynep'i Gelin Ettiler 231
Zorduç 231
2/5BZ 233
66 233

4. LOS ANGELES TÜRK FİLM FESTİVALİ

18 - 22 KASIM 2015

www.latff.org

twitter.com/latffest
facebook.com/latffest

LATFF
LOS ANGELES TURKISH FILM FESTIVAL